This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

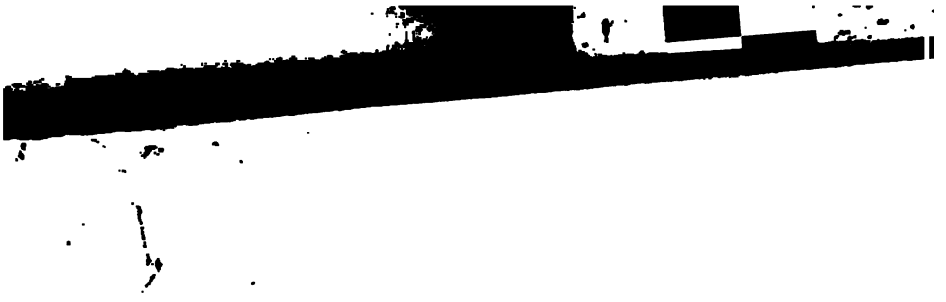
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

7596.37
A



Schiller

Von demselben Verfasser ist im gleichen Verlage erschienen:

Herder.
Sein Leben und seine Werke.
Mit Gravüre. Eleg. geb. Mk. 7.50.

Mezzotinto Bruckmann

SCHILLER NACH DANNECKERS BÜSTE

C H Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oscar Beck in München

Schiller

Von

Eugen Kühnemann

Schiller

Von

Eugen Kühnemann

Das war ein rechter Mensch,
und so sollte man auch sein.
Goethe über Schiller.

Mit einer Wiedergabe der Schiller-Büste von Dannecker in Kupferdruck

Erste und zweite Auflage

München 1905
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen

Dem Andenken meines Vaters

Vorwort.

Was dieses Buch will und soll, muß es selber sagen. Nur da die Flut der Schillerliteratur in diesen Monaten fast beängstigend rauscht, mag ein Wort der Einführung am Platze sein.

Jedes Verhältnis von Seele zu Seele will immer aufs neue erworben werden. Ist es aber echt und klar im Grund, so vertieft es sich mit jedem Tag. Das Verhältnis vieler Deutschen zu Schiller hat sehr darunter gelitten, daß sie es als ein festes und abgeschlossenes ansahen und sich bei einmal angenommenen Meinungen beruhigten. Aber die Zeichen mehren sich, daß darin eine Wendung eintreten will. Wenn nicht alles täuscht, wird für ihn das Jubiläumsfest, die hundertste Wiederkehr seines Todestages, ein Geburtstag sein, an dem er sich zu einem Jahrhundert neuer Wirkungen anschickt. Es ist Zeit, die unaufhörlich wiederholten Abschätzungen aufzugeben und das eigene Urteil schlicht zu fragen, was der Dichter uns Heutigen zu sagen hat. Die ganze Auffassung Schillers für die Gegenwart neu zu prägen ist eine notwendige Aufgabe der Zeit.

Zu dieser Neuprägung will unser Buch einen bescheidenen Beitrag leisten. Es möchte gern ein Erziehungsbuch zu Schiller sein und wendet sich an die, welche es für eine Pflicht halten, ihn in seinen Taten einmal wieder auf sich wirken zu lassen, als ob er jetzt unter uns träte. Diesen will es helfen, in seinen Leistungen die große geistige Gesamtpersönlichkeit im Innersten des Lebens anzueignen. Wie der Kunsthistoriker erwartet, daß wir das Blatt, über das er spricht, neben seinen Aufsatz legen und Zug um Zug mit seinem Bericht vergleichen, wie er keinen edleren Ehrgeiz kennt, als der schlichte Diener seines Künstlers und des Verständnisses zu sein, so will dies Buch hineinführen in das künstlerische Leben der Schillerschen Dichtungen. Ich könnte mir keine bessere Wirkung denken, als daß zahlreiche Deutsche es als einen Führer benutzen, um sich frisch in die Werke zu versenken und zu ihnen wieder ein Verhältnis zu gewinnen, wie es so vielen leider verloren gegangen ist. Wenn das deutsche Leben sich im Jubeljahr noch einmal mit Schillers Geiste tief zu durchdringen beginnt, so bedeutet das ein wichtiges Ereignis der nationalen Erziehung.

Die Nähe des Schillertages ist nur der äußere Anlaß gewesen, diese Studien abzuschließen. Sie reichen um viele Jahre zurück. So möchten die Blätter auch ein Gruß sein an meine alten Zuhörer in Marburg und Bonn, Hannover und Frankfurt a. M., mit denen die große Sache mich zu schönen Stunden vereinigte, und insbesondere noch ein Ausdruck des Dankes dafür, daß mir vergönnt war, dieses Buch zu vollenden während der Jahre meines Rektorats an der Königlichen Akademie zu Posen. Es besteht ein Zusammen-

hang zwischen ihm und der Arbeit, die uns dort beschäftigt. Denn sich in Schiller wahrhaft versenken heißt: sich durchdringen von der geistigen Macht des Deutschtums und sich kräftigen in dem, was unsere beste Stärke ist.

Meran, Schloß Labers, 23. März 1905.

Eugen Kühnemann.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Erstes Buch. Die Werke der Jugend.

Erster Abschnitt. Die Räuber. 3

Erstes Kapitel. Schiller bis zu den Räubern 3

1. Familie, Stätten der Kindheit, Schule, Akademie . . 3
2. Selbstzeugnisse der Schillerschen Entwicklung. Philosophie, Medizin, Menschenkunde 13
3. Der Dichter der Anthologie 23

Zweites Kapitel. Die Räuber 29

I. Das Werk 29

1. Die Tragödie in ihrer ersten Anlage 33
2. Fortführung und Vertiefung des Konflikts 42
3. Die Entwicklung auf ihrer Höhe 48
4. Die Herbeiführung der Katastrophe 51
5. Das Ende 55
6. Schillers dichterischer Charakter in den Räubern . . . 58

II. Aus der inneren und äußeren Geschichte der Räuber 63

III. Von der Stellung der Räuber in der Weltliteratur 74

1. Der Hintergrund der Bibel und der religiösen Dichtung 76
2. Die Räuber in der dramatischen Literaturbewegung ihrer Zeit 87
3. Shakespeare, Rousseau, Cervantes 106

Zweiter Abschnitt. Von den Räubern bis zum Don Carlos . 115

Erstes Kapitel. Schillers Leben vom Austritt aus der Karlsschule bis zur ersten Übersiedelung nach Weimar 115

1. Stuttgart 116
2. Die Flucht 122
3. Bauerbach 130

Seite
4. Mannheim 134
5. Leipzig und Dresden 151
Zweites Kapitel. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua . 169
1. Der Entwurf des Fiesko 171
2. Die Hauptmotive 175
3. Die Entwicklung in den fünf Akten 182
4. Schlußbetrachtung 190
Drittes Kapitel. Kabale und Liebe 192
I. Das Werk 192
1. Entstehung 192
2. Kabale und Liebe im Vergleich mit Fiesko und den Räubern 196
3. Die Meisterschaft der Technik in Kabale und Liebe . . 199
4. Charakter der Schillerschen Technik und Vergleich mit Lessings Emilia Galotti 210
5. Art der Lebensdarstellung in Kabale und Liebe. Die Wahrheit des dichterischen Gedankens 214
II. Die Stellung von Kabale und Liebe in der Geschichte des bürgerlichen Dramas 226
Viertes Kapitel. Don Carlos, Infant von Spanien 241
1. Die Epochen der Arbeit am Don Carlos 243
2. Der erste Entwurf 246
3. Das vollendete Werk. Die erste Anlage 254
4. Die drei Dramen im Carlos und ihre Bedeutung . . 258
5. Die Eboliszenen 263
6. Das Königsdrama 265
7. Die Umkehr des vierten Aktes 269
8. Die Carlostragödie des Schlusses 274
9. Zusammenfassung. Schillers geistige Entwicklung und Kunst im Don Carlos 278
10. Zwei andere Carlosdramen 285

Zweites Buch. Die Werke des Mannesalters.

Erster Abschnitt. Geschichte, Philosophie, Philosophische Dichtung, Wallenstein 289
Erstes Kapitel. Schillers Leben von der ersten Übersiedelung nach Weimar bis zur Arbeit am Wallenstein 289

Seite
1. Schillers Anfang in Weimar 289
2. Lotte 295
3. Volkstädt und Rudolstadt 299
4. Professur in Jena. Verlobung 311
5. Ehe. Geschichtsstudien. Schillers Krankheit 325
6. Philosophische Studien. Reise in die schwäbische Heimat 349
7. Freundschaft mit Goethe Die Horen 376
8. Philosophische Dichtung. Xenien. Balladen 395
Zweites Kapitel. Wallenstein. Entstehungsgeschichte . . . 419
Drittes Kapitel. Wallensteins Lager 445
Viertes Kapitel. Die Piccolomini. Wallensteins Tod . . . 451
1. Grundauffassung 451
2. Der Kreis der Gestalten um Wallenstein 452
3. Die Einheit des Gestaltenkreises 456
4. Die Gestalt Wallensteins 460
5. Max und Thekla 465
6. Der tragische Gedanke 476
7. Die Gesamtform der Tragödie 478
8. Die Kunstmittel 485
9. Der reife Stil Schillers 486
10. Verhältnis zu Shakespeare, Goethe und den Griechen . 489

Zweiter Abschnitt. Vom Wallenstein bis zum Ende 494
Erstes Kapitel. Maria Stuart 494
1. Der tragische Gedanke 496
2. Maria. Der Grundgedanke der Gestaltung 498
3. Der Kreis der Gestalten 502
4. Elisabeth 508
5. Die Form der Tragödie 511
6. Dichtertum und Lebensanschauung Schillers in Maria Stuart 519
Zweites Kapitel. Die Jungfrau von Orleans 522
1. Schillers reife Dramatik und die Geschichte 524
2. Stoff und Form 526
3. Das Lied vom Vaterlande 527
4. Die Jungfrau 531
5. Die Tragödie 535

Seite
6. Die Engländer 539
7. Art und Grenzen der Schillerschen Kunst in der Jungfrau von Orleans 540
8. Kulturgeschichtliche Bedeutung 547
Drittes Kapitel. Die Braut von Messina 548
1. Die dichterische Grundanschauung 549
2. Der Chor 551
3. Die Schicksalsidee 554
4. Die Entwicklung der Handlung 558
5. Die Auflösung 559
6. Schillers Idee der Tragödie und der Dichtung. Verhältnis zu den Griechen 563
Viertes Kapitel. Wilhelm Tell 564
1. Die dichterische Grundanschauung 566
2. Das dramatische Motiv 571
3. Tell 573
4. Die drei Handlungen 577
5. Schluß 578
Fünftes Kapitel. Die letzten Lebensjahre Schillers 579
1. Die letzten Jahre in Jena 579
2. Die Jahre in Weimar 589
3. Das Ende 599

Erstes Buch

Die Werke der Jugend

Erſter Abſchnitt.

Die Räuber.

Erſtes Kapitel.

Schiller bis zu den „Räubern“.

Den Genius ſoll man dort aufſuchen, wo er zu finden iſt, — in ſeinen weltgeſchichtlichen Taten. Daher eilen wir mit ſchnellen Schritten auf die großen Dramen Schillers aus der Zeit ſeiner Jugend zu. Von dem, was aus ſeinen Knaben- und Jünglingsjahren überliefert wird über die frühſten Eindrücke, unter denen er aufwuchs, über die erſte Richtung, die ihm gegeben wurde, wollen wir nur in Kürze erwähnen, was dazu dienen kann, den Geiſt des jungen Schiller in ſeinen Werken zu begreifen.

1. Familie, Stätten der Kindheit, Schule, Akademie.

Wir beginnen mit den Eindrücken des Hauſes und der Familie. Von Schillers Vater geben uns die Nachrichten ein ſprechendes Bild. Als der Sohn des Bäckermeiſters und Schultheißen in Bittenfeld 1723 geboren ſoll Johann Caspar Schiller ſtudieren. Hierfür aber ſtirbt ſein Vater zu früh. Johann Caspar kommt zum Barbier in die Lehre, um zugleich die Wundarztkunſt zu lernen, wandert, lernt in Nördlingen franzöſiſch und fechten, tritt im Jahre 1745 in ein bayeriſches Huſarenregiment ein und kämpft in Holland gegen die Franzoſen. Nun folgt ein kriegeriſches Leben bald des Wund-

arztes, bald des Soldaten, Furiers, Offiziers, mit allen Schicksalswechseln soldatischer Existenz, Gefangenschaft, Befreiung, Schlachten, Quartieren, im Dienste verschiedener Mächte, — bis er zuletzt württembergischer Offizier wird —, mit weiten Reisen nach dem Haag, Amsterdam und London. Zwischen zwei Kriegsdiensten, im Jahre 1749, heiratet er die noch nicht siebzehnjährige Tochter des Löwenwirtes zu Marbach, Elisabeth Dorothea Kodweiß, ohne doch zur Ruhe zu kommen. Er kämpft noch mit bei Leuthen gegen Friedrich den Großen, in Hessen gegen den Hannoverschen General von Oberg, in Thüringen und Sachsen; 1761 hat er es bis zum Hauptmann gebracht und liegt mit dem Stainschen Regiment 1762/63 in Ludwigsburg, Stuttgart und wieder in Ludwigsburg in Garnison. Im Frieden wird er Werbeoffizier und rückt zum Major auf. Er genießt allgemeine Achtung, ist rastlos tätig, bildet sich wie er kann, gibt seinem Nachdenken die Richtung aufs Praktische und Gemeinnützige; „zur Verbesserung des bürgerlichen Wohlstandes" heißt es im Nebentitel einer Schrift über landwirtschaftliche Dinge, die er herausgibt. Jetzt entwickelt sich in ihm die Liebhaberei für Baumzucht bis zur Leidenschaft. Das Vorurteil, das solche Beschäftigung unter der Würde des Offiziers findet, verachtet er. Als Vorgesetzter der herzoglichen Hofgärtnerei auf der Solitude entwickelt er eine große Tätigkeit.

Welch ein bewegtes Leben des Vaters neben dem vergleichsweise stillen des Sohns! Unverkennbar ist in diesem Leben der Weltdrang, die Kraft, die nach Betätigung sucht, die Tüchtigkeit, die sich nützlich machen will; daneben Bildungseifer und der Trieb nach oben. Er hat den Krieg erfahren, der die Menschen in die Weite bringt und durcheinander würfelt. Fast möchte man sagen: in Phantasie und Dichtung des Sohnes wirkt noch etwas nach vom Leben des Vaters, der gleiche Drang in die Weite, die gleiche Lust am bunten kriegerischen Leben, in dem sich Manneskraft bewährt und das die Menschen nicht zur Ruhe kommen läßt.

Daß Johann Caspar Schiller kein bloßer Abenteurer war, zeigt in seinem späteren Leben das starke Bedürfnis nach einer Betätigung im gemeinnützigen Dienst. Mögen seine Gedanken sich nicht erhoben haben über die Region der bloßen Nützlichkeit, er war immer ein ganzer, fester Mann, der sein Schicksal selbst machte und nicht in der Masse unterging, wie er denn noch zuletzt als einer, der sich nicht durch das Gerede der Leute beirren läßt, die ganz eigene Tätigkeit sich geschaffen hat.

In seinem Hause — Patriarch. Der Grundton des Ganzen ist die ehrenfeste Religiosität, die ihm mit bürgerlicher Rechtschaffenheit wohl so ziemlich zusammenfiel. Seine selbstverfaßten Gebete zeigen, wie wichtig er es hiermit nahm. Er ist der Herr, dem es doch nicht an Zartheit fehlt.

Er hat seine sehr bestimmten Begriffe vom Leben, denen die Seinen sich zu unterwerfen haben. Hierhin gehört als das erste, daß der Sohn immer und ordentlich lernt. Denn das ist ihm der Grund aller bürgerlichen Tüchtigkeit und alles Emporstrebens. Auf Genialität und ihr Verständnis war seine Seele nicht gestellt. Aber es ist nicht Philistertum und Enge, die er dem irrenden Sohn nach seiner Flucht entgegengesetzt. Da ringen zwei starke Willensnaturen, die einander wert sind.

Hier bemerken wir noch, wie dieser knorrige Mann die Schicksale der Zeit und der deutschen Zustände an seinem Leibe erfahren hat: den völligen Mangel nationalen Sinns in der Politik, die ihn für französisches Geld gegen Friedrich den Großen ins Feld schickt, die eigentümliche Skrupellosigkeit, die sein Dienst von dem rechtlichen Offizier forderte, — denn die Truppen, die er warb, wurden ja meist verkauft, — endlich und vor allem die Abhängigkeit alles Württembergischen von der Laune des Fürsten. Als diesem die Soldatenliebhaberei vergangen war, bekommt Vater Schiller in Lorch nicht einen Pfennig Gehalt, verbraucht sein kleines Vermögen, und erst im Laufe von drei Jahren werden ihm seine

Forderungen allmählich abbezahlt. Aber so sehr uns dies alles politisch und kulturhistorisch von Interesse scheint, den Beteiligten wird es als etwas Selbstverständliches vorgekommen sein, ohne andern als unwillkürlichen Einfluß auf ihre Anschauung der Welt.

Das Bild der Mutter tritt uns nicht mit einem gleichen Reichtum von Zügen entgegen. Daß sie selber ein wenig Dichterin gewesen sei, wie früher erzählt wurde, hat sich als unrichtig herausgestellt. Aber wir wissen von ihrer innigen Frömmigkeit. Dies war nicht die Frömmigkeit des Patriarchen, der auch hiermit sein Haus beherrscht. Sonntags über Land gehend erzählt sie den Kindern das Evangelium. Am Ostermontag wandern sie einen Berg hinauf. Da spricht sie ihnen von dem Auferstandenen und von dem Gange nach Emmaus. Und so lebendig vergegenwärtigt sie die Geschichte, so rührt sie die Herzen, daß sie alle unter Tränen in die Kniee sinken und beten zu Gott. „Dieser Berg wurde uns zum Tabor." Die verklärte Andacht des blauäugigen, lichthaarigen, zarten Knaben ist fast die älteste Erinnerung der Schwester an ihn. Also war die religiöse Erregung, wie so oft, der früheste eigene Lebensinhalt. Aber jene Geschichte zeigt zugleich, was uns das wichtigste ist: das Religiöse trat als Anregung der Phantasie in seinen Gesichtskreis hinein. Sie lebten mit diesen Gestalten. Die Anregung des Phantasielebens kam von seite des religiös ergreifenden Gehalts. Er dachte sich als Prediger, ehe er sich als Dichter dachte. Aber dieser Prediger war in gewissem Sinne ein Dichter. Keine originale Froh- und Vollnatur wie die Mutter Goethes war diese anspruchslose Frau. Dennoch, scheint uns, weist auch Schillers Phantasie auf einen Mutterboden zurück und jedenfalls mehr als auf den Vater. Auch las Frau Schiller Uz und Gellert, zweifellos um des religiösen Inhalts wegen, also aus stofflichem Interesse. Aber es war doch kein bloßer Nützlichkeitsgeist, in dem hier Lesen und Studium empfohlen ward. Endlich und vor allem: es war doch wirklich eine Mutter. Die Kinder flüchteten zu ihr, wenn sie vom Vater zu harte Strafe

erwarteten. Ergreifend ſchildert Streicher den Abſchied vor der Flucht. Als ſie fliehen, ſucht Schiller im Glanz der Illumination auf der Solitude die dunkeln Umriſſe des elterlichen Hauſes, ſinkt in den Wagen zurück und ruft: „Meine Mutter.“ Nach den ſpäteren Briefen des Sohnes haben wir den Eindruck der allmählich etwas verkümmernden Kleinbürgersfrau, die ſich von Sorgen nährt und die man von Sorgen nicht löſen kann. Auch dieſe Züge gehen in ein Bild zuſammen.

Ein Wort gebührt auch Schillers Schweſter Chriſtophine, die am 4. September 1757 geboren und alſo zwei Jahr älter war als der am 10. November 1759 geborene Fritz. „Fine“ war ſein Kamerad, eine tapfere, groß angelegte Natur. Als die Eltern ſich grämten um Schillers Entweichen aus Württemberg, ſtand ſie in den Geſprächen des Hauſes mit ihm gegen den Herzog; das iſt nichts Geringes und es bleibt ihr Ruhm. Luiſe, vier Jahre jünger als er (geb. 24. Januar 1766), war noch ein Kind, als er 1773 in die militäriſche Pflanzſchule trat. Vollends Nanette (geb. 8. September 1777) hat er in jenen Jugendjahren kaum gekannt.

So denken wir Schiller aufwachſend in der ſchlicht bürgerlichen Familie, die ſich zu den Beſſeren hält und nach Beſſerem ſtrebt, ganz erfüllt von ihrer aufrichtigen Religioſität. Wenn er an ſein künftiges Leben denkt, denkt er's in dem einzigen Beruf, der für ſeinen Kreis die erreichbare Sphäre höherer Bildung darſtellt, in dem Beruf des Predigers.

Wir ſagen einiges von den Orten ſeiner Kindheit. Bis zum Dezember 1763 blieben die Kinder mit der Mutter in Marbach. In einem kleinen Landſtädtchen verbrachte er die erſten Jahre, den einfachen Verhältniſſen, den nahen Beziehungen, wie ſie dort üblich ſind, und gehörte dem im engeren Sinne ſo genannten Volke an, aus dem er aufſtieg. Dann lebte die Familie bis zum Dezember 1766, alſo genau drei Jahre, in Lorch. Zur Natur, die hier äußerſt reizvoll iſt, trat nun auch die Geſchichte hinzu.

Das Benediktinerkloster war im Bauernkriege zerstört. In der Kirche sah der Knabe die Gräber von mehr als zwölf Hohenstaufen. Die Überlieferung weiß, daß der Vater ihm diese Zeugnisse der glänzendsten Zeit Schwabens erklärte. Also sah er mit Heimatsstolz zum ersten Mal hinaus in die große geschichtliche Welt. Aber wie der Übergang von der Natur in die Kultur — dies Wort genommen mit dem ganzen gehässigen Nebenton im Sinne Rousseaus — erscheint uns die Übersiedelung nach Ludwigsburg, dem Versailles von Stuttgart, das der Herzog Karl Eugen sich im Konflikt mit den Landständen 1764 erbaute, um hier einen glänzenden und weitschichtigen Hofstaat zu entfalten. Wir erwähnen allem voran die Oper, zu der die Offiziere mit ihren Familien freien Zutritt hatten, italienische Opern, rauschende Ballette mit den ersten Sängern und Tänzern der Zeit, alles von unerhörtem Glanz und Prunk; bauschige Dekorationskunst ohne höheren künstlerischen Sinn. Welch eine Aufstachelung aber einer für das Glänzende empfänglichen Phantasie! Nun macht sich auch Schiller ein Puppentheater und spielt, wobei Stühle seine Zuschauer sind. Aber all das kindliche Wachsen wurde jäh unterbrochen. Am 16. Januar 1773 wandert er mit seinem Päckchen auf die Solitude, um Schüler der Militärpflanzschule zu werden.

Bis dahin hatte er in Lorch die Dorfschule besucht und zugleich beim Pfarrer Privatunterricht genossen. Es ist der Pfarrer Moser, dem er in den „Räubern" ein Denkmal gesetzt hat; ein ernster strenger Mann von katechismusfester Frömmigkeit. Die Szene der „Räuber" zeigt, daß in Schillers Seele etwas dieser unbeugsamen Religiosität entgegenkam. Über den Unterricht in der Lateinschule zu Ludwigsburg sind wir neuerdings wohl unterrichtet. Gewandtheit in lateinischen Versen war Ziel und Stolz, Griechisch lernte man wenig, manche Mißhandlung kam vor; auch übereifrig frömmelnde Religiosität machte sich breit. Alle Schüler hatten sich in gewissen Zwischenräumen zum Landexamen zu

stellen, dem denn auch Schiller viermal — nicht immer mit gleichem Glück — sich unterworfen hat. Das alles mit der Aussicht auf das künftige Studium der Theologie, — da riß der Eingriff des Herzogs Karl ihn gewaltsam von seinem Wege. —

Dies bleibt in der Entwicklung der Schillerschen Jugend der entscheidende Punkt, daß in sein Leben die Hand eines Fürsten so bestimmend eingreift. Herausgenommen aus seinem natürlichen Kreis, plötzlich unter andere Bedingungen versetzt, bekam er es am eigenen Leibe gewaltsam demonstriert, wie sehr dies ganze Land mit allen Bürgern der Laune des Einen gehörte. Daher wird im Leben Schillers mehr als in dem irgend eines andern geistigen Führers der Fürst von Bedeutung. Wir müssen suchen, diesen, samt seinem pädagogischen Lieblingswerk, zu verstehn.

Karl Eugen, 1728 in Brüssel geboren, von seiner Großmutter und einem Siebziger als Vormund erzogen, regierte seit 1744, nachdem er vom 13. bis zum 16. Lebensjahr bei Friedrich II. sich aufgehalten, der beim Kaiser 1744 seine Mündigsprechung durchsetzte.

Der erste Zug seiner Regierung ist die schamlose Günstlingswirtschaft. Auf Philipp Friedrich Rieger folgte Graf Montmartin, der jenen mit gefälschten Briefen stürzte — wir denken an den Kosinsky der Räuber und an den Präsidenten von Walter in Kabale und Liebe. Noch neben Montmartin trat Wittleder auf, seines Zeichens Gerbergeselle, in Preußen Unteroffizier, in Württemberg Offizier, später Kirchenratsdirektor, der durch Stellenverkauf ohne jede Scheu die Gelder zusammentrieb, die Karl Eugen brauchte. Der Herzog war seit 1748 verheiratet mit der Tochter der Markgräfin von Bayreuth, der Lieblingsschwester Friedrichs des Großen. Die Frau war schön, kalt und hochmütig. Sie verließ ihn im Jahre 1756, und nun verlor er jeden Halt.

Die Württemberger waren stolz auf ihre Verfassung. Die verachtete er. Sein Verhältnis zu seinem Lande war daher ewiger Krieg. Nun schmachtete der mutige Verfechter des alten Rechts

Johann Jakob Moser von 1759 bis 1764 auf dem Hohentwiel. Im Jahre 1770 gab der Herzog scheinbar nach; im Erbvergleich erkannte er die Rechte des Landes an, das einen Teil der zwölf Millionen Taler Schulden übernahm für den spärlichen Erfolg, daß ihm sein Recht gegeben wurde.

Geld! immer Geld! mit jedem Mittel beigetrieben. Barbarisch grausam wurden die Soldaten herausgepreßt und ans Ausland verkauft.

Geld — wofür? Für ein Leben, in dem er schrankenlos genoß, zugleich aber als der Fürst sich selbst und andern imponierte.

Seit 1772 lebt er mit Franziska von Leutrum, die der Kaiser zur Reichsgräfin von Hohenheim macht, und die er fünf Jahre nach dem Tode seiner Frau 1785 heiratet. Sie ist von segensreichem Einfluß auf ihn und damit ein Segen für das Land gewesen.

Deutlich tritt der Zug hervor, der als der beherrschende Grundzug seines Charakters gelten muß: daß ihn nämlich der Gedanke als völlige Selbstverständlichkeit beherrschte, das Leben jedes Untertanen habe sich unbedingt nach des Fürsten Meinung zu richten und sei überhaupt sein eigen. Es fehlt ihm völlig an jedem Geltenlassen einer andern Persönlichkeit. In diesem Sinne war er der Despot in reinster Erscheinung. So drängt er sich zwischen Söhne und Eltern. So verfügt er später mit einem Wort, daß Schiller außer der Medizin nichts zu schreiben habe — ohne jede Ahnung, daß es eine Region gibt, in der kein Befehl des Fürsten gilt. Darum müssen wir ihn auch fast ehrlich denken in seinem Gefühl, das uns so grotesk scheint, der Wohltäter derer zu sein, die er in seine Richtung zwang, selbst wenn er Schubart durch lange Jahre auf dem Hohenasperg hielt. Dabei war er weder talentlos noch ohne Wucht der auf etwas Großes gerichteten Persönlichkeit, nur unselig mißgeleitet und eben so ganz in seiner Art, daß er sich den Untertanen mit dieser seiner Art zu sehen

und zu denken aufzwang und — unglaublich, aber wahr! — sie fest glauben ließ an seine Großmut, seine Vatergüte, Vaterwohltätigkeit. Schiller selbst eine Zeitlang, vor allem aber dessen Freunde Hoven und Streicher sind Beweis davon.

Sein Lieblingskind, die Karlsakademie, ist ein getreues Abbild dieses seines Geistes, — übrigens mit den Opfern, die sie verlangte, mit dem tatkräftigen Interesse für Erziehungsfragen, dessen Ausdruck sie ist, immerhin ein Zeichen der Wendung zum Besseren, jener inneren Sinneswandlung, die der Herzog — freilich auch nur in einer neuen Despotenlaune — einige Jahre nach Gründung der Anstalt, nämlich 1778, durch Reskript von den Kanzeln verkünden ließ.

Wir erkennen an seiner Schule den rastlos ins Weitere und Große strebenden Geist des Herzogs, — wie sie 1770 auf der Solitude als Stukkatur- und Gartenschule errichtet erst die bildenden Künste und Musik, dann 1771 als militärische Pflanzschule die philosophischen Fächer, als Militär-Akademie 1773 die juristische Fakultät, endlich nach Stuttgart übergesiedelt 1775 auch die medizinische in sich aufnimmt. Am 22. Dezember 1781 erhielt sie, zum Rang einer Universität erhoben, den Namen Hohe Karlsschule. Schiller gehörte ihr vom Januar 1773 bis Dezember 1780 an, erst als Jurist, dann als Mediziner. Man darf ihn also nicht als Karlsschüler bezeichnen, da die Anstalt erst nach seinem Austritt den Namen Hohe Karlsschule bekam.

Die Schöpfung war eine Sehenswürdigkeit der Zeit, zu der man reiste, um sie zu studieren, und verdient in gewissem Sinne Bewunderung. In einer Schule, einer Anstalt konnte man, fast von den Elementen an, alles lernen, zum Teil von vortrefflichen Lehrern, wie denn auch in den verschiedensten Gebieten bedeutende Männer aus ihr hervorgegangen sind, z. B. Cuvier, Dannecker, Zumsteeg. Es trafen sich Schüler aus aller Herrn Ländern, also — sollte man denken — zu reicher gegenseitiger Anregung.

Aber wie sehr ist auch dies die Schöpfung eines Despoten!

Oft gegen den Willen der Eltern durch ein Machtwort des Herzogs zusammengetrieben, sind die Zöglinge der viel geschilderten Lebens- und Studienordnung unterworfen, in der alles mit militärischem Drill bis ins kleinste geregelt ist, Aufsehern unterstellt, uniformiert, ohne eine einzige willkürliche Regung.

Eine kolossale Mechanisierung des Studiums und der Bildung; alles einzig für den Zweck, gefügige Beamte zu ziehen — keine Spur von Geist um des Geistes willen und der Freude an ihm —. Und gibt es außer dem Züchtungszweck noch einen andern, so ist es die Glorifikation des Herzogs selbst. Daher war bei allen Leistungen im einzelnen dieser Koloß von Schule pädagogisch tot.

Es handelt sich um den Versuch einer totalen Ausschaltung ursprünglicher geistiger Entwicklung. Hier liegt die barocke Großartigkeit und der fundamentale, ja geradezu entsetzliche Mangel. Der Geist wird völlig mechanisch vorgestellt als eine tote und etwa knetbare Sache, wie es nicht anders sein kann in der Denkweise eines Menschen, der alles als einen ihm gegebenen Stoff ansieht, mit dem er zu schalten hat. So löst er seine Zöglinge aus allen natürlichen Verbindungen heraus. Es gibt für sie keine Familie; er ist ihre Familie, sie sehen Eltern und Geschwister kaum. Es gibt für sie kein Selbstsein; sie sind nur Erziehungsmasse. Es gibt für sie — und das unterstreichen wir — kein Alleinsein. Allein sein können bleibt die erste Bedingung aller normalen Selbstentwicklung, ganz besonders ungewöhnlicher geistiger Kräfte. Der Herzog ist in allem dabei, steckt in allem drin, auch wenn er abwesend ist, ist das Rad, um das sich alles dreht.

Man denke sich den bleibenden Eindruck für Schiller. Täglich erfuhr er den Mächtigen, der das ganze Leben in seine Hand bringt und für ihn sich bewegen läßt. Er erfuhr ihn andererseits in einer Art Nähe der Zutraulichkeit, so daß er in gewissem Sinne mit ihm wie einem Menschen verkehrte, in ihm den Menschen sah. Er sah ihn zugleich in seiner Macht und in seiner Allzumenschlich-

keit. Das erinnert daran, wie er ſpäter die Mächtigen geſchildert hat, — als um die ſich eine Welt bewegt, und doch in ihrer menſchlichen Geringfügigkeit.

Aber als die hauptſächliche Wirkung dieſer akademiſchen Exiſtenz erſcheint das, daß dieſe Jünglinge vom Leben ſo völlig abgeſchnitten ſind. Denn dies iſt außerhalb der Regel, und man lernt es nur kennen durch unmittelbare Beobachtung im freien Verkehr mit der Vielfältigkeit der Dinge. Die Zöglinge waren faſt einzig angewieſen auf ihre Phantaſie. Gar keine Kenntnis der Frauen! Was ſagt nicht dieſes eine Wort? Denn die gezwungenen Berührungen bei den Schulfeſten mit der Schule der „Fräuleins" ſind wahrlich nicht zu zählen. Man bedenke das Paradoxe, daß Franziska als die einzige Frau, die ſie kannten, für ſie das angebetete Ideal der Weiblichkeit war. Gerade bei dieſer völligen Trennung aber — die „Räuber", die „Anthologie" ſprechen dafür — kommt in ihr Leben leicht ein Akzent aufgeſtachelter Geſchlechtlichkeit. Und ſo bildet ſich — ſeltſam zu ſagen — in dieſer ewigen Geſellung mit Altersgenoſſen eine Lebensanſchauung wie von Einſiedlern, — die Anſchauung deſſen, der ſich die Welt erſchaffen muß, da ſie ſich auf den gewöhnlichen Wegen ſeinen Sinnen nicht darbietet. —

2. Selbſtzeugniſſe der Schillerſchen Entwicklung. Philoſophie, Medizin, Menſchenkunde.

So viel von den Eindrücken der Familie und der Heimat, der Schule, der öffentlichen Zuſtände und der Akademie. Wir gewinnen feſteren Boden, indem wir zu den erhaltenen Zeugniſſen ſeiner geiſtigen Entwicklung übergehen, Zeugniſſen von ſeiner eigenen Hand. Wir finden ihn zunächſt ganz durch die Akademie beſtimmt, aber von Schritt zu Schritt nehmen die perſönlichen Elemente zu, und immer deutlicher enthüllen ſich die eigentümlichen Richtungen gerade ſeines Geiſtes.

Von ſeiner wiſſenſchaftlichen Betätigung ſprechen wir zuerſt

und unterscheiden hier zwei Gruppen verschiedenartiger Zeugnisse. Bei der ersten, die in engerem Sinne philosophisch heißen kann, tritt uns als das Wichtige entgegen, mit welcher Entschiedenheit Schillers hingelenkt wurde auf das Nachdenken über moralische Fragen. Wir spüren da den überwiegend philosophischen Charakter des Unterrichts in der Akademie. Es handelt sich um Reden, die er in den letzten Jahren seines akademischen Lebens für Feste Franziskas oder des Herzogs ausarbeitete. Drei sind es. Die dritte hat er nicht mehr gehalten — er war damals schon nicht mehr Schüler der Akademie —, aber sie steht so offenbar unter seinem Einfluß, daß man sie ihm zurechnen kann.

Man hört aus den recht sonderbaren Fragen die Zeit und die Liebhaberei des alten Herzogs heraus. „Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend?" „Die Tugend in ihren Folgen betrachtet", „Ob Freundschaft eines Fürsten dieselbe sei wie die eines Privatmannes?" Immer handelt es sich in diesen Reden, die unter dem unmittelbaren Einfluß des alten Sünders von Herzog stehen, um die Frage der Tugend.

Über die Oberfläche hinweg in den Kern der Dinge möchte Schillers junger Feuergeist dringen. Nicht an der Oberfläche der Erscheinungen, verkündet er, erkennt man das sittlich Wertvolle. Nicht die schimmernde Tat oder der Beifall der Welt, — die innere Quelle entscheidet den Wert. Auch weiß er genau zu sagen, was der Quell der wahrhaft guten Tat sein muß. Liebe muß es sein, genauer: die Liebe zur Glückseligkeit; doch soll der scharfsehende Verstand oder die Weisheit sie leiten. Was also wird die Tugend sein? Das harmonische Band zwischen Liebe und Weisheit.

Auch der Weisheit gibt er eine ganz bestimmte Aufgabe. Sie wählt unter den kämpfenden Neigungen die, die wahrhaft zur Glückseligkeit führt. Der sterbende Sokrates erscheint hier wieder einmal als das Urbild des tugendhaften Weisen. — —

Fremd und abgetan klingen Gedankengänge dieſer Art uns heute ins Ohr. Auch wird man nicht behaupten können, daß hier irgend eigentümliche Arbeit von Schiller geleiſtet ſei. Die Ideen ſind überkommen, durch den Unterricht ſeines Lehrers Abel vermittelt aus der deutſchen Popularphiloſophie und deren Quellen, aus Shaftesbury in der doppelten Verdünnung durch Ferguſon und Garve. Für Schillers Art bleibt es doch ein bezeichnender Zug, wie der junge Menſch hier dem Leben gegenüber ſeinen Ausgang nimmt von den letzten Allgemeinheiten, den höchſten Abſtraktionen zur Betrachtung der ſittlichen Dinge.

Die Allgemeinheiten werden ihm zum Medium einer gewiſſen moraliſch hinaufgetönten Begeiſterung, in deren Ton nun doch bereits wenigſtens das eigene Temperament ſich verrät. So alt die Ethik iſt, ſo alt ſind der letzten Herkunft nach ſeine Gedanken. Erſcheint das Glück als letztes Ziel, ſo klingt das nach Epikur. Wird der Kampf Vorbedingung und Kriterium der Tugend, ſo erinnern wir uns der Stoa. Hier werden Gegenſätze ausgeglichen wie meiſt in einer noch nicht originellen Gedankenarbeit. Aber voller Anteil beachtet er den Konflikt der Neigungen, verſenkt ſich in den inneren Kampf der Seele und beweiſt hier ſchon eine gewiſſe Feinheit der pſychologiſchen Auffaſſung inmitten all der gelernten Abſtraktionen —, darin möchte man doch faſt das angeborene Intereſſe des Dramatikers erkennen! Das wichtigſte bleibt immer, wie, durch die Umſtände geweckt und ganz gewiß auch einer Tendenz in ihm ſelbſt entſprechend, die ſtärkſte Neigung ſich herausbildet, nicht von den Erſcheinungen zu Gedanken, ſondern von den letzten allgemeinen Gedanken aus zu den Erſcheinungen zu gehen. Er hat in ſeinem Kopf ein ethiſches Syſtem völlig präpariert, ehe er die Erſcheinungen kennt, — den Gedanken vor dem Leben. So entſpricht es der vom Leben abgeſchloſſenen intellektuellen Züchtung der Akademie. Aber ſo blieb auch in Schillers Genius das Bedürfnis, gleich im Lichte der letzten Idee die Tatſachen zu ſehen.

Die Allgemeinheiten, die wir erwähnt, genügen noch nicht einmal. Hinter seinem Bilde des sittlichen Lebens steht ein Weltbild. Gott ist unendliche Liebe, die ganze Welt Werk und Zeugnis seiner unendlichen Liebe. Wenn wir tugendhaft sind, werden wir Gott gleich und ahmen ihm nach, — ein im ersten Ursprung platonischer Gedanke. Als ein rechter Metaphysikus erscheint dieser Jüngling, überall schaltend mit uralt überkommenem Gedankengut.

So sehr das nun alles wesentlich von andern gelernt ist, original, Zeugnis eigenen Talentes bleibt die feurige Entschiedenheit, mit der Schiller mit diesen Ideen arbeitet, um Geschichte und Leben moralisch abzuschätzen. Cäsar, Sokrates, Augustus fordert er vor. „Wie leicht wird der Weltherrscher dahinflattern auf der Wage der Gerechtigkeit Gottes! überwogen unendlich weit von Einer — Einer mitleidigen Träne in Hütten geweint.“ Er spricht wie ein kleiner Weltrichter; eine Vorstellungsart, die tief mit seiner ganzen Denkweise verknüpft bleibt.

Moralistische Tendenz also zur Abschätzung des Lebens bis zuletzt und, echt Schillerisch wiederum, die Gewaltsamkeit im Zurechtlegen der Erscheinungen nach seinen Gedanken, in denen er als absoluten sich völlig sicher weiß, — hierin ein echt philosophisches Temperament. —

Die zweite Gruppe der wissenschaftlichen Arbeiten besteht aus Schillers medizinischen Abhandlungen, „der Philosophie der Physiologie“ und dem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen,“ — beide also der Psychologie angehörig und zwar der physiologischen Psychologie. Sie sprechen von dem Zusammenhang zwischen Geist und Körper.

Wir bemerken aber genau dieselbe Richtung des Denkens Von der Radikaltheorie aus wird der Weg zu den seelischen Tatsachen genommen. Zur Entscheidung kommen soll der Streit zwischen großen ethischen Hauptgegensätzen, zwischen den Idealisten, denen

der Leib nur ein Kerker der Seele, und den Materialisten, denen alles Geistige nur eine Wirkungsweise des Körpers ist. Wir könnten auch dies auf antike Theorien zurückbeziehen. Aber Schiller liegt die Beziehung auf die Gegenwart näher. Es ist der Gegensatz zwischen christlich gesonnener, gläubiger Philosophie und materialistischem Unglauben. Hiernach hat es etwas beinah Pikantes, daß Schiller in diesem Fall als Mediziner mehr zum Materialismus neigt.

Er gedenkt den Beitrag des Körpers oder des tierischen Empfindungssystems für alles Geistige nachzuweisen. Im Mittelpunkt dieser Fragen steht das Affektleben, die Welt der Leidenschaften; und hier finden wir denn bereits die Arbeit des Denkers mit dem Material des Dramatikers beschäftigt.

Aber er erweitert seinen Blick, indem er die Wichtigkeit der sinnlichen Bedürfnisse hervorhebt nicht nur für die Entwicklung des Individuums, sondern für die des menschlichen Geschlechts überhaupt, — ein hochbelehrendes Stück universalhistorisch-entwicklungsgeschichtlicher Psychologie des Menschenlebens von seiten der Sinnlichkeit.

Betont er nun ein wenig stark, in einer Art absichtlicher Übertreibung, das körperlich-Sinnliche als die eigentlich treibende Kraft im Menschenleben, so treten wir ganz unmittelbar in die Gedankenwelt des Franz Moor in den „Räubern" hinüber, der nur in beißendem Cynismus sagt, was in der Abhandlung wissenschaftlich erörtert wird. Schiller hat sich ja an dieser Stelle, wie bekannt, selber zitiert. So offenbar wird hier der Zusammenhang zwischen Denken und Dichten.

Mit besonderer Feinheit verfolgt er den körperlichen Ausdruck der Affekte. Es ist das rechte Interesse des Künstlers an der Darstellung. Auch ist es ein Gedankenmotiv, das Schiller nicht wieder verlassen hat. Ganz gleichgerichtet kehrt es in der Abhandlung „über Anmut und Würde" noch 1793 wieder. Wir finden schon

hier an der Arbeit denselben Schillerschen Geist, der durch Kant seine philosophische Vollendung erfahren hat. — —

Das Schulinteresse tritt zurück und das rein menschliche überwiegt in den Zeugnissen, zu denen wir uns nunmehr wenden. Der „Bericht über Mitschüler und sich selbst", gewandt geschrieben, elegant in Gruppen geordnet, steht zwar noch ganz unter dem Einfluß der überkommenen moralischen Begriffe, nach denen er von außen die einzelnen beurteilt. Allerdings war das auch durch die Fragestellung gegeben. Aber ein Fortschritt über die akademischen Reden liegt hier nicht vor. Nur daß die Richtung auf Menschenbeobachtung überhaupt ihm durch eine solche Aufgabe gegeben war. Viel bedeutender erscheinen uns die Krankenberichte über den Eleven Grammont aus dem Sommer 1780. Schiller mag ihn beobachtet haben mit tiefer Sympathie; denn des armen jungen Menschen ganzes Leiden war, daß er das Leben in der Akademie nicht mehr ertragen konnte. Wir erstaunen aber wirklich über die kühne Selbständigkeit der Behandlung. Der Reiz liegt in der feinen zugleich physiologischen und psychologischen Beobachtung, mit der Schiller die Symptome des Körpers und der Seele gleichmäßig auffaßt. Es handelte sich um einen Fall der Hypochondrie, die zur Melancholie stieg, oder, wie er sagt, den unglücklichen Zustand eines Menschen, „in welchem er das bedauernswürdige Opfer der genauen Sympathie zwischen dem Unterleib und der Seele ist, die Krankheit tiefdenkender, tiefempfindender Geister und der meisten großen Gelehrten. Das genaue Band zwischen Körper und Seele macht es unendlich schwer, die erste Quelle des Übels ausfindig zu machen, ob es zuerst im Körper oder in der Seele zu suchen sei". Es kamen in praktischer Anwendung die Gedanken seiner physiologischen Dissertation in Frage. Hier wie in dem Bericht über die Mitschüler wird praktisch angewandt, was in den Reden und in der Dissertation nur Theorie war. Schillers Ideen sind ihm wahrhaft Organe der Wirklichkeits-

auffaſſung geworden. Die Entwicklung der Krankheit hat ihm Recht gegeben. Er hat ſich in der Sache als Könner und Künſtler gezeigt. Wir beſitzen hier alſo ein ſprechendes Dokument ſeiner feinen, Geiſt und Körper zugleich auffaſſenden Menſchenkenntnis.

All dieſes iſt, ſo ſehr auch der eigene Geiſt Schillers durchbricht, doch irgendwie noch durch die Aufgaben der Schule beſtimmt. Wir haben das große Glück, ein Zeugnis zu beſitzen, in denen er ganz als er ſelbſt, unmittelbar ſich mitteilt, ein Dokument intimſter Kenntnis ſeiner jugendlichen Mannesſeele. Wir ſprechen von dem Brief an Scharffenſtein, den man in das Jahr 1778 ſetzt. Über alle angelernten und überkommenen Abſtraktionen hinaus ſchafft ſich die ganz perſönliche Erfahrung einen ſprechenden Ausdruck.

In allen Akzenten der Liebe iſt es eine Erfahrung der gekränkten, der beleidigten Freundſchaft, ganz entſprechend der Einrichtung der Akademie, in der dies das einzige Gebiet zarter nnd perſönlicher Empfindungen war, aber auch vordeutend in die ſo ganz überwiegend männiſche Richtung des Schillerſchen Geiſtes.

Die alte ſchwärmeriſche Freundſchaft hat einen Bruch bekommen durch das Dreinreden eines Dritten. Schillers Schwung und Empfindungsfülle erſcheint dem Freunde nun als eine Art dichteriſcher Affektion.

Scharffenſtein hat ihm Vorwürfe gemacht, Schiller rechtfertigt ſich, bricht aber zugleich als der Mann der durchgreifenden Entſchlüſſe die Freundſchaft ab. Aber er bricht ſie ab mit dem Ausſpruch der tiefen Erkenntnis: „Der Sangir, den ich ſo liebte, war nur in meinem Herzen, und ich betete ihn an in dir, ſeinem ungleichen Abbilde.“

Dies iſt nicht mehr von außen gelernt und hat nichts mit dem Gemeinplatz zu tun, daß die Liebe eine Verwechſelung der Weſen ſei. Es iſt eine erſtaunlich tiefe und feine Beobachtung des Seelendeuters, der in das eigene Herz blickt. Die ewige Urtäuſchung der Liebe hebt er heraus und den ewigen Urſprung der

tiefsten Liebeskonflikte: daß, was wir lieben, ein Gebilde der eigenen Seele, ja in wahrem Sinne eine Schöpfung ist, bei Gelegenheit des Menschen, der in uns den Liebesfunken weckt. Was wir bedürfen, was uns vollendet, das glauben wir in ihn hinein. Vielleicht ist er so; vielleicht entwickelt er, sich selber neu, unter der mächtigen, spornenden und schmeichelnden Suggestion der Liebe die Seiten, die ihn uns zum Ideal machen. Sonst bleibt die Liebe bloße Illusion, und sicher bringt ein Tag die Ernüchterung. Wie es Schiller geschah. Aber hier ist das Verhältnis, sein Grund und der Ursprung des Konflikts in der Wurzel gesehen. Die Erinnerung dieser frühsten Einsicht hat Schiller niemals verlassen. In der Abhandlung „über Anmut und Würde" kehrt sie wieder. Wir rechnen den Beginn seines schöpferischen Denkens von diesem Punkt.

„Gott weiß", fährt er fort, „ich vergaß alles, alle anderen neben dir! ich schwoll neben dir, denn ich war stolz auf deine Freundschaft, nicht um mich im Aug der Menschen dadurch erhoben zu sehen, sondern im Aug einer höhern Welt, nach der mein Herz mir so glühte, welche mir zuzurufen schien: das ist der einige, den du lieben kannst, — — — und doch war ich nie so gedemütigt, als wenn ich dich ansah, — — — — da tat ich auch Wünsch an Gott, mich dir gleich zu machen! Scharffenstein! er ist bei uns, er hört dieses und richte, wenns nicht an dem so ist! es ist, so wahr meine Seele lebt. Es kostet dich wenig Müh', dich zu erinnern, wie ich in diesem Vorschmack der seligen Zeit nichts als Freundschaft atmete, wie alles, alles, selbst meine Gedichte vom Gefühle der Freundschaft belebendigt wurden, Gott im Himmel mög es dir vergeben, wenn du so undankbar, unedel sein kannst, das zu verkennen". So setzte er seinen Menschen ganz und also auch einen ganzen Menschen in dieser Freundschaft ein, nahm sie radikal und absolut, wie auch sein Denken ist. Er will sich in der Freundschaft über sich selbst hinaus entwickeln, liebt daher den Freund wie ein höheres

Wesen, in dem rechten Streben einer vorwärts dringenden Natur, mit dem stärksten Akzent der Aufrichtigkeit und ehrlichen Arbeit an sich selbst. Was aber daran das Rührendste und zugleich Große ist, dies alles im Angesichte Gottes, im Lichte einer ewigen sittlichen Weltordnung. Er erklärt, wie diese Freundschaft für die Ewigkeit war — eine Vorstellung, die seinem aufs Absolute gerichteten Denken so nahe liegt. Warum endlich ist er kaltsinnig geworden? weil Scharffenstein die Achtung vor ihm gefehlt. So sehr ruht ihm schon damals die Freundschaft auf dem spezifisch sittlichen Grunde der Achtung und Selbstachtung.

„Du hast nichts auf mich gehalten! wie oft (aber immer nur, wenn du in Zorn gerietst, sonst heucheltest du Achtung und Bewunderung), wie oft, wie oft hab' ich's hören müssen von dir — — — bitter, bitter, wie mein ganzes Wesen eben ein Gedicht sey — — — Von Gott, Religion, Freundschaft etc. Phantasey, kurz alles bloß vom Dichter, nicht vom Christen, nicht vom Freund herausgequollen — — — o weh! und wie schmerzt mich das von euch! — von dir!"

Und wir fühlen noch das höher gespannte Gemütsleben, die ungewöhnliche Individualität, unter den geringeren Seelen mißgünstiger Kritik ausgesetzt. Bei ihnen wäre wirklich Phrase, was für ihn der natürliche Ausdruck eines höher gearteten Lebens ist. Wir fühlen sie leiden in ihrer feineren Empfindlichkeit, weil — — sie sich gern mit ihnen gleich stellen möchte, da sie doch höher steht. Mit welcher Kraft stellt er die Bilder hin, die Sternennacht am Fenster, den Abendspaziergang, oder wie sie auf dem Bett zusammensitzen, wie am Bett eines Kameraden Scharffenstein ihn perfide gedemütigt hat — alles beschwört er in seinen Zeilen in unmittelbarer Gegenwart. „Gott weiß, es war mir leid um meinen großen Fehler der Eigenliebe, aber dieser Hohn, dieser Augenblick — — von dir — vor den Augen — o, ich konnte nicht weinen, ich mußte mich wegwenden, eher Zernichtung,

als noch so einen Augenblick von dir — mög diese Träne nicht heiß auf deine Seele fallen." Und er schließt, noch so jung, fast wie ein Kind, wie er in der Bibel die Geschichte von David und Jonathan gelesen hat.

Das ist nicht nur ein schöpferischer Denker, sondern ein ganzer Dichter und Dramatiker — noch mit bestimmenden Mustern vor Augen, der Bibel, Klopstock, die er nennt, aber völlig eigen und ursprünglich bereits in der Art, wie er aus eigenem Erfahren Konflikte faßt und sie beinahe bildlich hinstellt. Die Konflikte versteht er aus dem Innersten der beteiligten Personen heraus, ja aus dem Wesen des Menschen überhaupt, nämlich dem der Liebe. Und den ganzen Kampf stellt er unter die Augen Gottes und der Ewigkeit. Ein spezifisch sittliches Temperament, das dabei ein schöpferischer Kopf und ein Dichter ist.

Die Sache bekommt noch einen charakteristischen Zug mehr, wenn wir den Brief an Boigeol hinzuziehen, der auf Seite Scharffensteins stand und durch sein Gerede das Unglück veranlaßt hatte. Da finden wir in dem feurig glühenden Poeten zugleich die Kälte und Überlegenheit beinahe des Weltmanns. Mit welcher Superiorität weist er ihn ab, aber auch dies wieder im Angesichte Gottes und mit dem Ausblick auf eine bessere Ewigkeit.

Sonst sagen uns seine Jünglingsbriefe noch, wie Schiller und seine Freunde echt jugendlich als reine Jünglinge sich erhaben vorkamen über die Menschen. „Haben wir's nicht oft miteinander selbst gesagt, wie wenig wir unter ihnen zu suchen hatten? Können wir nicht weise ihre Torheiten ansehen? Müssen wir denn von ihnen geliebt werden, wenn wir sie lieben? o ich bitte sie! — sie kennen ja die Menschen." Sie zeigen uns endlich die bezeichnende Schwermut der Jugend als die Grundstimmung des Räuberdichters. „Ich bin noch nicht einundzwanzig Jahre alt, aber — — die Welt hat keinen Reiz für mich mehr, — — –

je mehr ich mich dem reifern Alter nähere, desto mehr wünscht ich als Kind gestorben zu sein." — — „Das Leben war und ist mir eine Last worden." „Du weißt nicht, wie ich so sehr im Innern verändert, zerstört bin. Auch sollst du's gewiß niemals erfahren, was die Kräfte meines Geistes untergräbt." Hier treten wir mitten in die Stimmungswelt des Räubers Moor hinüber.

3. Der Dichter der Anthologie.

Der Denker und der Mensch hat uns gesprochen. Hören wir zuletzt den Dichter, wie er in der Anthologie etwa gleichzeitig mit den „Räubern" auch als Lyriker sich geäußert hat.

Der Gedanke der Anthologie entstand — echt Schillerisch — im Kampf, nämlich gegen den früheren Mitschüler Stäudlin und seinen schwäbischen Musenalmanach auf das Jahr 1782, der den Anspruch erhob, Schwaben seinen Platz zu geben in der Bewegung der neuen Literatur. Eine aufgehende Sonne war die Vignette des Titelblattes, neues Leben, neue Sonne der Gedanke. Um so schroffer betont Schiller den Norden und den Tod. Tobolsko ist der Erscheinungsort der Anthologie, sibirische Blumenlese ihr Untertitel. Sie trägt diese Widmung: „Meinem Prinzipal dem Tod zugeschrieben. Großmächtigster Czar alles Fleisches, Allezeit Verminderer des Reichs, Unergründlicher Nimmersatt in der ganzen Natur." Der Regimentsmedikus spricht, der auch „die Räuber" einem Verfasser zuschrieb, welcher starke Kuren liebt, — mit einem grausigen und barocken Humor, man möchte sagen: dem Humor des Totentanzes.

Der Reichtum der Töne in diesem Werk ist groß, fast größer, scheint es, als in der späteren Lyrik Schillers. Doch liegt es zum Teil an den Einflüssen, unter denen er noch steht. Klopstock, Schubart, Bürger und Wieland spürt man deutlich in den Tönen der Ode, in der frischen Volkstümlichkeit, die nicht fehlt, der derben und stark ausgesprochenen Sinnlichkeit und mancherlei kleiner

lüsterner Spielerei. Aber bedeutender treten die eigenen Schillerzüge heraus. Derselbe Geist spricht, den wir kennen, mit einem bedeutsamen Unterschied: so oft er als Denker sprach, schien vieles angelernt; in der Dichtung kommt auch das Angelernte ganz als ein Eigenes heraus. Dichten heißt ja, sich selbst aussprechen und setzt das Zutrauen und den Mut zum eigenen Selbst voraus.

Als Denker geht Schiller nicht vom einzelnen aus, sondern von letzten absoluten Ideen. Im Lichte dieser Ideen sieht er das einzelne; ja, dieses bekommt für ihn nur Bedeutung, sofern es die Welt in sich spiegelt. In seiner Lyrik tritt dies weit eigentümlicher hervor. Wir können die Weltgesetze bezeichnen, als deren Prophet er in seiner Dichtung auftritt. Es sind die Liebe und der Tod, beide nicht als große Lebensmomente, sondern als ewige Gesetze des Daseins gedacht.

Denken wir an ein Goethisches Liebesgedicht. „Im Felde schleich ich still und wild — — —." Man kennt aus den üblichen Ausgaben der Schillerschen Gedichte die Laura-Oden. Ein ganz anderer Feuergeist spricht aus der jugendlichen Fassung der „Phantasie an Laura". Aber ganz ein Geist der Ideen. Um sich seiner Liebe zu freuen, muß er ihrer Bedeutung inne werden, ihrer Weltbedeutung, und so findet er Liebe überall als das treibende Rad der Welt. Sie hält die Planeten zusammen und belebt jedes Stäubchen der Natur. „Ohne Liebe kehrt kein Frühling wieder, ohne Liebe preist kein Wesen Gott." Neben den bauschigen Bildern wirkt seltsam genug die physiologisch exakte Schilderung der Symptome der Verliebtheit. Aber immer kehrt er zu den Weltbildern zurück. „Waltet nicht auch durch des Übels Reiche fürchterliche Sympathie?" Ist nicht die Zeit beschwingt „mit der Liebe Flügel?" Sind nicht auch Ewigkeit und Weltende ein Fest der Liebe?

Aber wie die Liebe ist der Tod ein Weltgesetz. Die „Melancholie an Laura" zeigt ihm diesen Gedanken mindestens ebenso

vertraut. Wie der Jüngling Klopstock, um für seine Liebe Töne zu finden, sich gestorben denkt und sich mit seinem Mädchen in die Ewigkeit vor das Angesicht Gottes versetzt, so ruft Lauras blühendes Leben in Schiller den Gedanken an den ewig die Natur unterwühlenden Tod hervor. „Untergrub denn nicht der Erde Beste Lange schon das Reich der Nacht? Unsre stolz auftürmenden Paläste, Unsrer Städte majestätische Pracht Ruhen all auf modernden Gebeinen." Und nun kommt wieder der Mediziner: „Deine Nelken saugen süßen Duft Aus Verwesung, deine Quellen weinen Aus dem Becken — einer Menschengruft." Unter dem Zirkel der Planeten flohen bereits tausend Lenze. „Früher, später reif zum Grab Laufen ach! die Räder ab An Planetenuhren." Schon sieht er Laura tot, schon sich selber. Der Geruch der Verwesung steigt widerlich aus dem Gedicht. In der Form des Weltgesetzes spricht es die jünglingshafte Schwermut aus, die Schiller so natürlich war.

Von der Liebe aber wie dem Tod, da er sie als Weltgesetze denkt, ist ihm der Übergang zu Gott wie von selber gegeben. Er schuf das All, damit es seine Liebe widerstrahle, die die Urkraft der Dinge ist. „Freundlos war der große Weltenmeister, Fühlte Mangel — darum schuf er Geister, Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit! — Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches, Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches — Schäumt ihm — die Unendlichkeit." Aber auch in der ewigen Zerstörung waltet die unendliche göttliche Kraft. Der fürchterliche Gedanke zieht Schiller wie mit einer wahren Wollust an. Da schildert er dann etwa mit grausiger Anschaulichkeit die Qualen der Pest als Offenbarung seiner Macht und schließt barock und finster: „Schrecklich preiset Gott die Pest."

Düster ist die überwiegende Stimmung. Wo er fröhlich sein will, verfällt er leicht einer etwas jungenshaften, burschikosen, auch rohen Lustigkeit. Aber im Ausdruck des Düstern ist er schon ein ganzer Mann, bezeichnenderweise am meisten, wo er — obschon

in seiner verallgemeinernden Art — unter dem Eindruck des Lebens schreibt, in den Gelegenheitsgedichten, im Leichencarmen. Nirgends vielleicht erreicht er ein solches künstlerisches Raffinement. Gewaltige Bilder schildern den Leichenzug; der Vater wankt hinter dem Sarge des Sohns; noch einmal ruft der Dichter den Jüngling durch die Phantasie in das Leben zurück. Dem Wechsel der Stimmungen ist der des Rhythmus malerisch angepaßt. Endlich aber ist auch dies wieder nur Gelegenheit zum Aufwerfen der letzten Lebensfragen. Mit starkem Effekt schließt die Leichenphantasie: „Nimmer gibt das Grab zurück" und die Elegie auf den frühzeitigen Tod Weckerlins: „Erde mag zurück in Erde stäuben, fliegt der Geist doch aus dem morschen Haus, Seine Asche mag der Sturmwind treiben, Seine Liebe dauert ewig aus." Mit seiner Idee vom Weltall der Liebe und des Todes bleibt er überall der auf universale Gedanken angelegte Poet, der sich noch weidet in der Schwermut der Jugend, aber auch hier noch in die letzten Lebensrätsel sich hineingrübelt.

In all dem liegt ein starkes Gefühl von der Nichtigkeit menschlicher Dinge. Darum geht das hohe Pathos mit Leichtigkeit über in ein herbes Aburteilen über die Menschen und über das Leben. Auch dieser Zug, der uns an den Schillerschen Briefen so jünglingsecht erschien, findet den stärksten Ausdruck erst in den Gedichten. Gerade in der „Elegie" heißt es: „diesem komisch tragischen Gewühl, dieser ungestümen Glückeswelle, diesem possenhaften Lottospiel, diesem faulen fleißigen Gewimmel, dieser arbeitsvollen Ruh, Bruder! — diesem bosheitsvollen Himmel Schloß dein Auge sich auf ewig zu." — „Sterben ist der langen Torheit Ende — — — Was sind denn die Bürger unterm Monde? Gaukler theatralisch ausstaffiert Mit dem Tod in ungewissem Bunde, Bis der Falsche sie vom Schauplatz führt: Wohl dem, der nach kurzgespielter Rolle Seine Larve tauschet mit Natur, Und der Sprung vom König bis zur Erdenscholle Ist ein leichter Kleiderwechsel nur." Die

Stelle brachte ihm eine Art komischer, berüchtigter Berühmtheit. Welch ein vornehmes Herabsehn! Es sind dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben gegenüber schon beinahe ganz die Tiraden des Räubers Moor.

Die Satire bekommt einen Beigeschmack besonderer Bitterkeit, wenn sie von dem freiheitsdurstigen Poeten gegen die Fürsten — „die schlimmen Monarchen" — gerichtet wird, wenn er Schubarts Anregungen in seiner mächtigeren Rhetorik ausgestaltet. Auch hierfür schafft er sich den Ton, indem er die Fürsten im Tode denkt, wo nun all ihre Herrlichkeit verschwunden ist. Von da einen einzigen Schritt weiter, so setzt er sich wieder dem Weltrichter gleich. So geschieht es in dem „Eroberer" — einem bereits älteren Gedicht — in einer ganz gewaltigen Pointe. Der Wunsch der Unsterblichkeit ist der letzte des Eroberers und diese Unsterblichkeit ist — — das Weltgericht. Da finden wir die Donnerposaune und die Wage des jüngsten Tages wie in den Phantasien Franz Moors und hier also — belehrender Weise gerade hier — den Zusammenhang eines Gedankens in den Reden, den Gedichten, den Räubern.

Als der Grundcharakter einer so gearteten Phantasie erscheint die Richtung auf das Erhabene. Weil er auf große ewige Zusammenhänge hinaus ist, erscheint vor dem Absoluten das Einzelne, das Wirkliche so klein. Er mag im Hymnus sich bewegen oder in der Satire, immer ist es der gleiche Geist. Dem erhabenen Sinn ist eigen, am Hohen sich zu berauschen, aber ebensosehr das Kleine zu verachten. Gott ist groß, und klein ist die Wirklichkeit. Am freisten entfaltet sich seine Seele, wo er unmittelbar mit dem Unendlichen verkehrt, wie etwa in der Hymne an den Unendlichen.

Zwischen Himmel und Erd, hoch in der Lüfte Meer,
In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zackenfels,
Wolken türmen
Unter mir sich zu Stürmen,
Schwindelnd gaukelt der Blick umher,
Und ich denke dich, Ewiger.

Es ist nicht die Wucht der großen absoluten Gedanken allein, auf der die Wirkung ruht. Sondern zu ihrer Einkleidung stellen die Bilder der Welt sich großartig ein. Stimmungsmacht und rhythmische Kunst zeugen von angeborenem Künstlertum. Aber auch eine machtvolle Anschaulichkeit verrät, daß trotz allem dieser junge Dichter im Gestalten und nicht im bloßen Denken seine Stärke hat. Ein Gedicht wie das von einem Offizier „In einer Bataille" hat eine wahrhaft grandiose Plastik. Auch ist es das Bedürfnis der Gestaltung, das ihn immer wieder zum Monologe zieht — „die Kindsmörderin" ist berühmt geblieben —. Selbst Dialoge begegnen nicht selten, und damit geschieht der Schritt zum Drama. Man kennt aus den „Räubern" selber „Hektors Abschied" sowie „Brutus und Cäsar", in denen die antike Welt übersetzt ist in seine Gedanken der ewigen Liebe und der freien Mannesgröße, die eine Welt zu ihrer Betätigung braucht.

Nach all dem erscheint uns als der erste ganz echte Schiller, das rechte charakteristische Schillersche Jugendgedicht, aber auch als ein vollendetes Gedicht überhaupt „die Größe der Welt". Ganz unverändert, nur mit orthographischen Besserungen, ist es in Schillers Gedichte übernommen. Der erhabene Gedanke von der Unendlichkeit der Welt ist sein Gegenstand. Völlig ist er in ein Bild gebannt von den beiden Wanderern, die die Grenzen des Alls suchend nach endlosem Fluge sich begegnen. Was das Bild uns sagen soll, erschöpft sich in ihrem Dialog. So ist der Gedanke selbst völlig Gestalt und Erlebnis geworden. Je mehr man der künstlerischen Vorbereitungen solcher Lyrik in Klopstock und Haller sich erinnert, um so überlegener erscheint dies Gedicht und um so mehr Schillerisch in seiner dramatischen Plastik. — — —

Immer aber, auch wie wir ihm als Dichter nun so viel näher gekommen, ist und bleibt dieser Jüngling ein einsamer Mensch, ein Einsiedler. Einem Minimum von Erfahrung gegenüber steht ein ganz gewaltiges Übergewicht lediglich aus dem Innern ge-

ſtaltender Phantaſie. Er lebt mit ſeinen Gedanken; dieſe prägt er hinein in das wenige, was er vom Leben zu ſehen bekommt; eine ſpezifiſch ſittliche und auf das Erhabene, Große geſtimmte Selbſttätigkeit überwiegt durchaus. Das empfangende Vermögen iſt gering. So weiß ein bedeutender Menſch ſich zu behaupten, den man vom Leben abſchließt. Wir gehen nun zu den „Räubern" über.

Zweites Kapitel.

Die Räuber.

I.

Das Werk.

In den „Räubern" betrat Schiller nach allen dieſen Anläufen und ſtarken Proben des Talents zum erſtenmal den Boden ſeines Reichs. Er hatte den Beruf ſeines Lebens gefunden. Das Werk entſchied auch über ſein äußeres Schickſal, da er ſeinetwegen die Heimat verließ und auf den geſicherten Gang einer bürgerlichen Exiſtenz verzichtete. Hier ſich treu zu bleiben — das wurde das Geſetz ſeines Daſeins. Was manche der Zeitgenoſſen ahnten und fühlten, das erkennen wir, wenn wir zurückſchauen: der erſte Dramatiker Deutſchlands hatte ſeinen Eintritt in die Literatur angekündigt.

Nur freilich ſpüren wir auch gleich an dem Jugendwerk ſo deutlich wie nur möglich den Wandel in der inneren Stellung der Deutſchen zu Schiller. Bei ſeinem Hervortreten ſchlug es ein wie ein Blitz. Wohl fehlte es weder an Ausdrücken des moraliſchen Entſetzens, noch an ſolchen der äſthetiſchen Empörung. Jedenfalls aber ſtand der junge Schöpfer als eine jener Perſönlichkeiten da, um die mit Leidenſchaft gekämpft wird. Uns Heutigen aber tritt das Grelle, Übertriebene und Unlebendige, das Allzujugendliche ſo kraß entgegen, daß manchem das Lachen näher ſein mag als die Erſchütterung und der Anteil. Aber doch zeugt die fernere Entwick-

lung des Dichters von der Kraft des Anlaufs, der hier genommen war. Für ihn und sein Werk spricht die Tatsache, daß alle seine ferneren Taten aus diesem ersten Keime hervorgegangen sind. Wir werden unsere Pflicht darin sehen müssen, an seinem ersten Trauerspiel die eigentümliche Größe dieses Genius zu begreifen, mit der dann seine Grenzen gegeben sind.

Deutlicher noch als aus den anderen Zeugnissen seines Geistes spricht aus den „Räubern" der Einsiedler, der sich die eigene Welt schafft, da die wirkliche ihm verschlossen war. Wir kennen ihn, wie er, der quellenden Fülle der Erscheinungen abgekehrt, sich in seinen Ideen die Welt erbaut, mit dem spezifisch sittlichen Temperament und der religiösen Ergriffenheit. Gern spricht er wie der Weltrichter und sieht im Angesichte Gottes das Leben. Der feurige Sturmhauch seiner leidenschaftlichen Seele fährt über seine Gedankenbildungen hin. Seine Existenz ist eine Existenz fast ganz in einem Leben der bloßen Idee, in das die Wirklichkeiten der Dinge nur eintreten wie durch den Schleier der Ahnung, in der Form großer Verallgemeinerungen. Er weiß von der Torheit und Sinnlosigkeit des gewöhnlichen Menschendaseins und hat das allgemeine Urteil, ohne daß von dem Leben der einzelnen Menschen viel durch seine Beobachtung gegangen wäre.

Es erscheint fast unbegreiflich, wie man bei solcher Geistesart Tragödie schreiben und etwas leisten kann in derjenigen Kunst, die das Lebensbild handelnder, leidender Menschen in ihrer ganzen Besonderheit unmittelbar vor unsere Augen bringt. Seltsam genug ist aber auch diese seine Welt aller Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit höchst unbefangen entrückt. Da spielt sich die plumpste Intrigue ab eines Schurken, der als Bösewicht auf Schritt und Tritt sich selbst entlarvt, gegen den angebeteten fernen Sohn, und niemand fragt, niemand erkundigt sich. Da sieht ein liebendes Mädchen das schmähliche Verbrechen an dem Geliebten aus der Nähe an — sie fühlt es klar, daß es ein Verbrechen ist — und

rührt sich nicht. Sie duldet die schändlichsten Zumutungen des Verbrechers und bleibt ruhig im Haus. Nicht einmal, mindestens viermal sprechen miteinander Leute, die sich seit Jahren kennen, sich die nächsten sind — der Bastard Hermann mit dem alten Moor, Karl mit Amalia, Karl und Daniel, Karl mit dem alten Moor —, und erkennen sich nicht. Eine Schlacht wird geschlagen, in der auf der einen Seite dreihundert fallen, auf der andern Seite einer. Ganz zu schweigen von der Unmöglichkeit dieser Räuberexistenz überhaupt. Solche Menschen atmen in der Literatur, nicht im Leben. Es ist eine durch und durch phantastische, eine unwirkliche, eine Romanwelt, eine aus dem eigenen Kopf entsprungene, nicht der Natur abgelauschte. Und das Ganze lebt doch! und hält uns fest und in atemloser Spannung. Wie hat der Genius das zu leisten vermocht?

Mit seinen brennenden Augen sieht er über seine Menschen hinweg auf einen einzigen Kampf, in dem sie alle stehen. Nur in dieser Hinsicht bedeuten sie ihm etwas. Von diesem Kampf aber ist er selber bis in die Tiefen seines Wesens erschüttert, — und seine Erschütterung teilt sich uns mit. Daher dürfen sie unvollständig und unfertig sein; denn in die Wunder und Geheimnisse der individuellen Seele einzudringen liegt nicht auf seinem Wege. Er sieht sie in ihrem Kampf um Gott, um sittliches Sein und Nichtsein, um die sittliche Weltordnung. Den trotzigen Herausforderer stellt er hin, für den es keine sittlichen Mächte gibt, und daneben den Vermessenen, der sich selber das Recht nimmt, den Weltrichter zu spielen und die aus den Fugen gegangene sittliche Welt einzurenken. Jeder von ihnen hat auf seine Weise aus den göttlichen Geboten sich herausgesetzt, die alle Wesen binden. Sie haben sich auf sich selbst gestellt und werden zurecht gebracht in einer furchtbaren Katastrophe, in der nichts anderes als die Hoheit der sittlichen Welt selber, ihre jeden Eigenwillen unwidersprechlich bändigende Macht als Siegerin hervortritt. So entfaltet sich das

Werk als ein Weltaufruhr und Weltgericht ohnegleichen, — alle Höllenmächte sind in ihm losgelassen. Nicht Karl oder Franz, sondern Gott selber ist der Held der Räuber — Er, den sie verlassen oder dessen Platz sie nehmen, und der es ihnen am Ende zeigt, welch ein Gemächte wir sind. Und das alles bleibt nicht bloße Abstraktion. Es lebt und bemächtigt sich unserer mitlebenden Phantasie, es lebt in ihren trotzigen Reden, ihrem wilden Handeln und blutigen Leiden. Dies ist der Sinn und die furchtbare Konsequenz der Entwicklung. Gegen eine höhere Macht, gegen die höchste, kämpfen diese Menschen, und die höhere Macht siegt.

Hier liegt — in seinem ersten Werke beinahe einleuchtender als auf seinem ganzen weiteren Wege — die große bezeichnende Eigentümlichkeit des Schillerschen Genius: so direkt knüpft er seine Menschen an Gott und die sittliche Weltordnung an. Sie ist selber und unmittelbar in ihnen in Frage. So bekommt ihr individuelles Erlebnis eine Bedeutung für die Welt. Es ist eine Art zu sehen und darzustellen, die ihm allein eigen ist. Die „Räuber" bekommen durch sie ihren schlechterdings einzigartigen Charakter. Sie sind mit keiner dramatischen Leistung der Vergangenheit in ihrem Wesen vergleichbar. Aber es ist derselbe Sinn, der in Schillers Abhandlungen und Liedern lebendig war, nur hätte man die Darstellungskraft nicht vermuten können, die sogar Tragödie auf diesem Weg zu bilden fähig ist. Wären aber die „Räuber" nicht gekommen, alles frühere würde vergessen sein. Nun steht er als der Tragiker da, der in den Einzelgeschicken unmittelbar kündet von den ewigen Gesetzen: der Dichter der Idee der Menschheit in seinem ersten Werk.

Und wie denn denen, die sich selber treu bleiben, alle Dinge zum Besten dienen, so wird nun die Unwirklichkeit und Lebensferne seiner Schilderung beinahe ein Vorzug. In der Kunstlosigkeit der Bilder tritt das Geschehen so wuchtig, groß, einfach und primitiv heraus. Schillers Phantasie empfing die entschei-

denden Anregungen von der Bibel. Ein Seitenstück zur Geschichte vom verlorenen Sohn hat ihm in den „Räubern" vorgeschwebt. So hat er die menschlichen Dinge sehen gelernt — in ihrer Einfachheit, fern von den komplizierten modernen Lebensverhältnissen. Seine Tragödie spielt zwischen Vater und Söhnen, Brüdern, Bräutigam und Braut. In den Urverhältnissen der Menschheit bringt er sie zur Entwicklung. Je mehr das herauskommt — in den letzten Akten —, um so größer wirkt sie. Etwas von biblischer Einfachheit bleibt auch seinem Werk. — —

1. Die Tragödie in ihrer ersten Anlage.

Als einen Aufruhr gegen Gott und die Sittlichkeit gestaltet Schiller sogleich die erste Szene. Wie der Lügner und Verderber von Anbeginn steht Franz gegen den alten Vater.

Aber welch ein Instinkt dramatisch lebendiger Vergegenwärtigung! Mit dem ersten Worte mitten im Gespräch, mitten in der Aktion erwarten wir etwas Schreckliches. „Aber ist euch auch wohl, Vater?" Ehe Franz den gefälschten Brief liest, hält er den Alten lange hin und spannt seine Erwartung auf die Folter. Dann rühmt er die Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit des Korrespondenten. Und nun erst kommt dieses Bündel der ungeheuerlichsten Anklagen. So mächtig setzt das Geschehen ein. Nicht weniger als der Zusammenbruch steht diesem alten Hause bevor. Der angebetete älteste Sohn will verloren gehn.

Auf dem Weg wie nebenbei ein feines Mittel ausmalender Kunst. Nichts ist wirksamer als ein Durchbruch ungewollter Aufrichtigkeit in dem Heuchler. Es ist aufrichtiger Haß, mit dem Franz den Bruder und sich einander gegenüberstellt, die beiden ungleichen Knaben, den hölzernen Schleicher, den schwärmenden Brausekopf, und es ist eine feine Wirkung, wie er das Gegenteil seiner Absicht erreicht. Indem er Karl schmähen will, gibt er das Bild des herrlichen Knaben.

Sofort aber folgt der brutale Vorſtoß der Intrigue. Man kann nicht roher und radikaler beginnen. Sagt euch los von dem Sohn. Und wie die Natur aufſchreit in dem Alten, gegen den Schrei der Natur die ruchloſe und naturloſe Dialektik. Der iſt euer Sohn nicht, der euch für das Leben, das ihr ihm gabt, das eure verkürzt.

In ſcheinbarem Rückzug erreicht er einen halben Erfolg, der in Wahrheit ein ganzer iſt. Den Brief mit den Vorwürfen des Vaters wird er ſelber, Franz, ſchreiben. Jetzt, wiſſen wir, hat er beide im Netz. Ein Entrinnen gibt es nicht mehr.

So mit der erſten Szene haben wir nicht nur Handlung, ſondern ſchwere Entſcheidung. Etwas Furchtbares ſoll geſchehen. Eine bis dahin glückliche Familie zerfleiſcht ſich in ſich ſelber — zerfällt.

Wie er nun allein bleibt, die Fetzen ſeines gefälſchten Briefes zuſammenſucht, iſt es in ſeinem großen Monolog, als richte ſich wie mit einer grinſenden Fratze das Scheuſal auf. So brutal und geradezu wie die Aktion der erſten Szene war, ſo brutal und ſchamlos wirkt dieſe Selbſtoffenbarung. Solch ein Monolog iſt ein Mittel faſt noch formloſer Kunſt. Dennoch zwingt er uns durch ſeine innere Notwendigkeit an dieſer Stelle. Die Macht, die hier an der Arbeit iſt, ſollen wir im Innerſten begreifen. Dann erſt kommt Sinn und Wahrheit des Geſchehens heraus. Dieſe Forderung der Wahrheit rechtfertigt das Mittel.

Da ſteht er nun, und ſein erſtes Wort iſt der bittere Haß gegen die Natur, die ihm eine Stiefmutter war. Man muß das auffaſſen im Sinne der Rouſſeauzeit, der ſchwärmeriſchen Naturliebe, um ſofort zu verſtehen: hier ſpricht ein Menſch ohne Seelengröße, ohne Herz.

Da er nun vom Reichtum ihrer Gaben ausgeſchloſſen war, greift er zu den Mitteln des Zurückgeſetzten — da ſie ihm ihre Stärke verſagt, erklärt er ſich für die Macht des Schwachen: die

Liſt. Er iſt entſchloſſen, ſich durchzuſetzen um jeden Preis, ganz erfüllt von den Maximen der nackteſten Selbſtſucht. „Das Recht wohnet beim Überwältiger, und die Schranken unſerer Kraft ſind unſere Geſetze.“

Keine ſittlichen Begriffe exiſtieren für dieſen Mann. Ehrlicher Name! Gewiſſen! Es ſind Konventionen, über die die Klugen und Herren ſich verſtändigt haben, um den Pöbel in Schranken zu halten.

Aber noch tiefer reicht ſeine ſittliche Skepſis. Er verſpielt ja das Leben von Vater und Bruder. Spricht nicht hier irgendwo in einem Winkel ſeiner Seele das natürliche Gefühl? „Ich habe Langes und Breites von einer ſogenannten Blutliebe ſchwatzen gehört.“ Bei dieſen heiligen Namen denkt er nichts als die phyſiſchen Prozeſſe und bei ihnen nichts als tieriſche Luſt und Gemeinheit.

So bleibt denn nur ſein von allen Banden und natürlichen Beziehungen losgelöſtes Selbſt. Und in dem Selbſt der Hunger nach den Befriedigungen, nach denen der Zurückgeſetzte, Neidiſche bisher vergeblich gelechzt. Und als Ausdruck und treibende Kraft dieſes Hungers die raſende Herrſchgier. Dies iſt ein Entſchloſſener, der vor nichts mehr zurückbebt, und gerade dadurch eine Geſtalt, wie das Drama ſie braucht. „Herr muß ich ſein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht.“

Einer, in dem kein menſchliches Gefühl ſpricht, in dem es eiskalt iſt. Keine Geſetze gelten für ihn. In ihm ſetzt die Menſchlichkeit aus. Die nackte Kraft des Böſen bleibt über, der pure Teufel.

Aber wie vertieft ſich da mit einem Schlage die Geſchichte, die bis dahin ein Bubenſtück, eine garſtige Intrigue war. Dieſer Menſch leugnet der Menſchheit ins Geſicht alles, was ihr heilig iſt, worauf ihr Leben ruht. Sein Handeln iſt eine kecke Heraus-

forderung dessen, der mit Bewußtsein sich von jedem sittlichen Gebot entbindet. Und so sind in seiner Intrigue plötzlich der Menschheit größte Gegenstände im Spiel.

So oft hat der junge Schiller in seinen Reden gedonnert gegen die Vertreter des gottlosen Materialismus, die alle Sittlichkeit leugnen. Fast wie ein schematisches Schulbeispiel dieser Menschenklasse erscheint sein Franz. Aber Schulbeispiele sind keine Menschen. Sie können auch auf den Brettern nicht leben. Nun aber fügt der Dichter einen Zug hinzu, den er dem eigenen starken Familiengefühl entnimmt. Es ist ein aufrichtiges Wort, kein frecher Hohn von Franz: in ihm hört wirklich das natürliche Familiengefühl auf, das uns an die Nächsten und durch sie an die Menschheit bindet, das uns zur hingebenden Liebe stimmt und dadurch zu allen guten Taten. Darum ist der Unmensch fertig mit dem Mangel dieses Triebs. Und es ist das tiefste und bedeutendste Motiv gefunden für eine Tragödie, die unter Blutsverwandten spielt.

In ihm schlägt kein Herz. Damit geht die Tragödie der „Räuber" die Tiefen der Menschheit an. — —

Dies alles erhält aber seine Bedeutung erst dadurch, daß es für den Helden den rechten Hintergrund abgibt. Erst auf diesem Grunde, nach diesen Vorbereitungen wird die Tiefe und Größe seiner tragischen Entwicklung klar. Unser ganzes Herz fliegt dem brauseköpfigen Jüngling zu.

Ein Meisterwerk der Kunst war in dieser ersten Szene der sorgsam aufs Ziel gehende schleichende Gang, die große Klarheit, welche die mächtig einsetzende Aktion uns sogleich über Franz gibt. Welch ein anderes Können doch in dieser zweiten Szene „an den Grenzen von Sachsen". So viel Sturm, Überschwall und Leidenschaft, wie jene listig und versteckt ihres Weges ging. In der riesigen Steigerung bis zum Ende wie ein Aufbäumen einer gewaltigen Kraft.

In verſchiedene kleine Dramen iſt ſie abgeteilt. Karl Moor mit dem gemeinen Geſellen zuerſt, die beiden entgegengeſetzten Formen losgelaſſener Jugend. Dann die andern Freunde — zuerſt für ſich allein. So ohne Moor ſind ſie völlig Verlorene. Sie ſind ſchon eine Bande, da nun der verzweifelte Entſchluß, der richtige Verbrecherentſchluß von Spiegelbergs Erfindung ſie zuſammenſchmiedet: ſie werden als Räuber in die böhmiſchen Wälder gehn. In dieſem Augenblick iſt Moor wieder zwiſchen ihnen, raſend in leidenſchaftlicher Empörung über die vermeintliche Liebloſigkeit des Vaters, der ſein Flehen ſchnöde zurückwies. Im Gegenſatz zu ihrer ratloſen Verkommenheit erfüllt von einem tiefen wahren menſchlichen Schmerz. In ſeine Seele, die nach Genugtuung ſchreit, fällt der Ruf, ihr Hauptmann zu ſein, gerade in der Minute, in der er Rache will, — ein richtiger Schickſalsruf. Aber was ſie als Verlorene tun, übernimmt er als ſtrafender Held. Und ein heroiſcher Zug kommt mit einem Mal in das Ganze. Ein geborener Herrſcher nimmt er ihren Schwur. Aus der Bande formt er in ſeiner Fauſt eine Armee. Er durchdringt ſie mit ſeinem Heldenſinn, der den Tod nicht fürchtet. Denn Sterben iſt unſer Schickſal. Aber die ganze Szene wird begleitet vom Nebenſpiel des gemeinen Neidings Spiegelberg, der ſogar das letzte Wort behält. Wie eine Andeutung, daß dies Unternehmen, — eine furchtbare Selbſttäuſchung —, ja doch in Niedrigkeit und Schlechtigkeit ſeinen Urſprung hat und auslaufen muß.

Alles entwickelt ſich mit der meiſterlichen Kunſt der langſam, ja breit vorbereiteten und immer tumultuariſcher anſteigenden Bewegung, — Zeugnis des ungewöhnlichſten angeborenen Könnens in der Dynamik der Szene.

Ihr eigentlicher Inhalt iſt der tragiſche Entſchluß in Karl. Mit überzeugender Wahrheit wird er heraufgeführt in ſeiner Seele. Die Szene gibt ein pſychologiſch auf das ſorgfältigſte durchgeführtes Bild. Dem Griff nach aber handelt es ſich hier

um eine der mächtigſten und tiefſten Tragödien, die je gewagt ſind.

Das Weſen Karls ruht auf der großen Sehnſucht reiner und hochherziger Jugend. Für das Ganze der Menſchheit ſchlägt ſein Herz, — über die ſchlaffe Zeit hinweg nach dem wahren und vollen Menſchentum. „Mir ekelt vor dieſem tintenkleckſenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch leſe von großen Menſchen“. Nach der Kraft der alten Helden ſteht ſein Sinn. Seine Seele ruft nach Natur. „Da verrammeln ſie ſich die geſunde Natur mit abgeſchmackten Konventionen.“ Der Durſt der Freiheit erfüllt ihn ganz. „Das Geſetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Koloſſe und Extremitäten aus.“ Da haben wir das rechte Evangelium der edeln Jugend: Kraft, Natur und Freiheit. Dieſem Brauſen entſpricht das ſtarke Selbſtgefühl deſſen, der ſich Manns genug fühlt, eine neue Menſchheit heraufzuführen: „Stelle mich vor ein Heer Kerls, wie ich, und aus Deutſchland ſoll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöſter ſein ſollen“.

Eine feine Kunſt der Schattierung beweiſt Schiller in den beiden Zügen, die er dem Bilde nacheinander beifügt, und durch die er es bereichert. Zunächſt, wie er in den Erzählungen des ſchlechten Kerls, Spiegelbergs, das groteske Schauſpiel der wilden Jugendſtreiche Moor ins Gedächtnis zurückruft, — wirklich arg hat er's getrieben, in einem Aufbrauſen, das ihn nah an die Grenze verbrecheriſcher Ausſchweifung, wilder Verkommenheit führte.

Aber — der Zug, auf dem alles folgende ruht, — das iſt hinter ihm; — was kraftvoller Jugend ſo ſchwer wird, das hat er vermocht: er hat ſich überwunden und die Vergebung des Vaters erbeten in einem reuigen Brief. „Steig du auf Schandſäulen zum Gipfel des Ruhms. Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalia lockt mich ein edler Vergnügen.“ Der faſt verlorene Sohn kehrt in die Gemeinſchaft der Guten zurück.

Dies ist Karl Moor: der Löwe mit der Kindesseele, der unbändige Draufgänger mit der sentimentalen Träne, in allem Eigenwillen das gute reine, das fühlende und leicht gerührte Herz.

In dieser Stimmung trifft ihn der Brief, vorgeblich mit dem Bescheid des Vaters, der ihn zurückstößt. Die ganze Größe des tragischen Griffs liegt in seiner Reaktion an dieser Stelle. In dem Entschluß, der ihn ins Verderben treibt, zeigt sich seine Heldengröße, seine sittliche Reinheit.

Zunächst die Empörung dessen, der sich gedemütigt hat, und der in seinem heiligsten Vertrauen gekränkt ist. „So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends."

Um so tiefer nagt es, da es doch der Vater ist, dem er sich anvertraut. „Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe?" — „aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird, o so fange Feuer, männliche Gelassenheit, verwildere zum Tiger, sanftmütiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben."

Dies ist der Gang seiner Gedanken. Gibt uns der Vater nicht Gerechtigkeit, Milde und Liebe, — die Gaben, die den Menschen zum Menschen machen, — so sind sie nirgends mehr. Dann hat die Menschlichkeit überhaupt aufgehört. Vernichtend packt ihn das Gefühl, daß ihm die Menschheit gelogen hat.

Aber wie bei den shakespeareschen Helden schlägt bei ihm das Gefühl der Beleidigung unmittelbar um in den Durst nach Rache. „Ha, wer mir izt ein Schwert in die Hand gäb", „ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen".

Diese Rache wird wüten nicht gegen den Vater, sondern ganz folgerecht gegen die, die im Vater so schändlich ihn verließ, gegen die Menschheit. Gegen sie ergießt sich sein Ekel in entsetzlichen Flüchen. „Menschen, — Menschen! Falsche heuchlerische Krokodilbrut!" „Ich möchte ein Bär sein und die Bären des Nordlands

wider dies mörderiſche Geſchlecht anhetzen." — „Man würde es für ein boshaftes Pasquill aufs Menſchengeſchlecht halten."

Endlich das Wort, in dem die tragiſche Wendung faſt mit abſtrakter Klarheit ausgeſprochen wird: „Menſchen haben Menſchheit vor mir verborgen, da ich an Menſchheit appellierte, weg dann von mir Sympathie und menſchliche Schonung!"

Welch eine Größe der Natur! welche erſchütternde Tragik! Die Menſchheit hat ihn ausgeſtoßen, da der Vater ſein Vertrauen trog. Die Bande, die ihn mit ihr verknüpften, ſind gelöſt. In der Einſamkeit bleibt er zurück. Nun wird es der Inhalt ſeines Lebens ſein, nach wahrer Menſchheit zu ſuchen. Vielmehr, da ein Genius der Tatkraft in ihm lebt, von der beſtehenden Menſchheit gelöſt wird er die wahre ſchaffen; und auf dieſem Wege muß er nun ins Verbrechen und alle Entſetzlichkeit. Und ſein Verbrechen iſt ein guter Wahn.

Einer, der aus Reinheit und menſchheitlicher Güte, aus edelſter Sehnſucht nach dem Recht Gott verloren geht. Als der Menſchheit beſtes Kind vergreift er ſich an ihr, da doch in ſeiner Seele die reinſte Liebe zum Guten wohnt. Dies iſt die tragiſche Formel des Karl Moor: es iſt das Gute in Verzweiflung. Und das Gute in Verzweiflung iſt das ſchrecklichſte Böſe.

Da haben wir die Schillerſche Art, Menſchen und Leben zu ſehn, in ihrem ſtärkſten Ausdruck. Plötzlich ſpringt aus ihm das angeborene Können des Erfinders einer neuen Art von Tragödie hervor. In dem Einzelgeſchick ſieht er ein Geſchick der Menſchheit. In ihrem innerſten ſittlichen Grunde iſt ſie auch von Karl herausgefordert und in Frage geſtellt. Der die Kraft beſäße, die ganze Herrlichkeit wahren Menſchentums heraufzuführen, der wütet nun gegen ſie. Es iſt die Menſchheitsliebe ſelber in Haß verkehrt.

Nun aber ſehen wir erſt dieſe gewaltige Spannung der Konflikte. Franz gegen Karl — das iſt wie das Böſe ſelbſt gegen das Gute ſelbſt, das Gute in ſeiner Verirrung. Aus den Kreiſen

der Menschheit sind sie herausgetreten, der eine, indem er ihre sittlichen Gesetze leugnet, der andere, da er sie nicht anzuerkennen vermag, so, wie sie sich ihm gezeigt. Um das sittliche Recht der Menschheit handelt es sich bei ihrem Wege. Für beide Gestalten bestimmend ist das gleiche letzte Motiv. „Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten Blutliebe schwatzen gehört." „Wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird, — — —". Da das natürliche Familiengefühl in ihm aussetzt, wird Franz zum Unmenschen. So ruht Karls warme Menschlichkeit auf seinem starken Familiensinn. Offenbar aus dem tiefsten Gefühl des jungen Dichters kommt der Gedanke, daß durch die Blutliebe der einzelne mit der Menschheit zusammenhängt.

Wenn es daher kein Zufall ist, daß er Familientragödie schreibt, die er aus ihrem innersten Motiv der Blutliebe entwickelt, so erweitert sich ihm auch mit innerer Notwendigkeit die Familientragödie zur Tragödie der Menschheit.

In zwei mächtigen Handlungen neben einander geht nun das Werk seinen Gang. Sie bewegen sich vorwärts im stärksten Stimmungsgegensatz, die eine kalt, heimlich, finster, die andere glühend von Leidenschaft, ganz Sturm und Gewalt. Rein dramaturgisch genommen ist es ein Mangel, daß diese Handlungen zunächst so unabhängig von einander sind. Erst gegen Ende kommt es zum tragischen Austrag zwischen Franz und Karl. Auf dem Wege dahin ist die dichterische Bedeutung der Szenen größer oder geringer, je nachdem sie nur der äußeren Intrigue dienen oder aber die große Auseinandersetzung mit der sittlichen Menschheit fördern, die der eigentliche Gegenstand des Werkes ist. In der Mitte geht es schwer belastet mit allerhand Äußerlichkeiten. Die eigentliche Tragödie arbeitet sich erst am Schluß gewaltig heraus. So weit ist der junge Dichter noch nicht, daß er das Ganze in allen seinen Teilen als eine lebendig zusammengreifende Einheit fühlt und gestaltet.

Schon die große Szene zwischen Franz und Amalia, mit der der erste Akt schließt, ist nur eine äußerliche Fortsetzung im Sinne der Intrigue. Es war ein richtiger Gedanke, die liebende Braut im Schloß seiner Väter zu lassen gleichsam wie die ideale Gegenwart Karls. Auch lag es nah, den Konflikt der Brüder dadurch zu vertiefen, daß sie dasselbe Mädchen lieben, und auch hier die beiden Brüder als Gegensätze einander gegenüberzustellen in dem Gegensatz der schwärmerischen Liebe und der gemeinen Sinnlichkeit. Aber die Grobheit der Intrigue liegt hier zu sehr am Tag. Auch besteht Amalia, — wie etwa der unerfahrene Jüngling sich das Mädchen denken mag, das ihn lieben soll, — durchaus nur aus dem Gedanken an Karl. Wer ihn lobt, ist ihr lieb. Wer ihn schilt, bekommt ihren Haß. Es fehlt an eigenem mädchenhaften Leben. Der einsiedlerische Poet weiß noch nicht, was ein reines Mädchen hören und sagen kann, und vergreift sich im Ton. In unangenehmer deklamatorischer Pose steht sie am Ende da. „Der Blick, mit dem er bettelt, das muß ein großer, ein königlicher Blick sein — u. s. f."

Der Dichter, heimisch in seinem Leben der Idee, dessen Kraft und Können ist, in dem Trotz und der irrenden Vermessenheit der Männer sittliche Weltprobleme zu entfalten, findet einstweilen seine Grenze in der Darstellung der reinen und naiven weiblichen Natur. —

2. Fortführung und Vertiefung des Konflikts.

Zwei lange Akte hindurch wiederholt sich das gleiche Spiel, daß die beiden Handlungen, durchaus unabhängig von einander, jede für sich ihres Weges gehen, in ihren massigen Szenen mehr epische Ausmalung des erreichten Zustandes als Förderung der großen tragischen Frage, obwohl der Dichter auch hier die Gestalten und das Weltbild in ihnen vertieft. Er führt die Handlung langsam zu der entscheidenden Wendung, dem Entschluß

Karls, in die Heimat zu eilen. Nun müſſen ſich die Brüder begegnen, und alle Bedingungen des letzten tragiſchen Gerichts ſind gegeben.

Die Vertiefung für beide Handlungen liegt darin, daß der Charakter der zugleich philoſophiſchen und ſozialen Tragödie immer mächtiger heraustritt. So gleich im Beginn des zweiten Aktes, wenn wir Franz — unwiderſtehlich vordringend auf ſeinem Weg — belauſchen in ſeinem Spintiſieren über die beſte Todesart für den Vater, — ein Mörder durch Philoſophie. Als ein Meiſterpſycholog muſtert er die Affekte auf ihre tötende Kraft. Die phyſiologiſche Pſychologie Schillers ſetzt er in Tat und Praxis um. So trifft der Dichter in ihm die Zeit in ihren Gedankenſünden, ihrer verirrten Philoſophie, dem gott- und ſeelenloſen Materialismus. Auch mit ihren Gegenſätzen der Weltanſchauung tritt die Epoche in das Werk hinein, das als großes Gericht über ſie dahinbrauſt.

Dann freilich lagert ſich breit und unnatürlich die äußere Intrigue vor. Die Maſchinenfigur Hermann, der Baſtard, die hier benutzt und alsbald ſo gleichgültig beiſeite geſchoben wird, — die Erzählung des Vermummten, der garnicht unerkannt bleiben kann, von der Schlacht bei Prag und endlich gar die ungeheuerliche Erfindung von dem mit dem Blut des Sterbenden geſchriebenen Vermächtnis auf dem Schwert — dies alles wirkt wie ein Kapitel aus einem ſchlechten Roman, lebensfern, unlebendig, ein ärgerliches Zwiſchenſtück, recht im papiernen Sinne Literatur.

Im übrigen iſt die Szene mit großer Sorgfalt gearbeitet und geführt, wie denn überhaupt keine Anſicht irriger wäre als die: es handle ſich hier um ein wild hingewühltes Sturm- und Drangſtück. Eher könnte man noch ſagen, daß es nur zu ſehr „gearbeitet“ ſei.

Das immer noch trauliche Bild vom Familienfrieden im Beginn, ehe der Jammer hereinbricht, — die beiden armen Schwächlinge, der Vater und Amalia, in ihrer kranken Schwärmerei von

Karl, — die Liebenswürdigkeit des Töchterchens, die dem Alten das Herz erleichtern will, indem sie ihm vorsingt, — in dem Liede „Hektors Abschied von Andromache" aber lebt für sie Karl der Held, — nun die schreckliche Kunde von dem Tode Karls, mit der ganzen machtvollen Plastik der Schilderung, die auch das Schlachtgedicht der Anthologie besaß; der laute Jammer, dann die erste Beruhigung — Amalia liest ihm aus der Bibel die Geschichte von Joseph und den Brüdern, in der Franzens schwarze Tat gleichsam vorgebildet erscheint, der denn auch hinausgeht und die Vorlesung nicht erträgt, — der neue Ansturm des Grams, der scheinbare Tod des Alten — das alles ist fein zusammengepaßt.

Aber eine rechte Entwicklung der einen Hauptgestalt erhalten wir doch dann erst wieder, da an der Leiche des Vaters Franz einsam steht, als könne dieser, der sich aus der Menschlichkeit herausgesetzt, nur in kalter Isolierung sein Wesen entfalten. Der Patriarch ist gestorben. Der kalte Despot tritt die Herrschaft an. „Mein Vater schuf sein Gebiet zu einem Familienzirkel um — — — — Ich will euch die zackichten Sporen ins Fleisch haun und die scharfe Geißel versuchen. — — Blässe der Armut und sklavischen Furcht sind meine Leibfarbe: in diese Livere̊y will ich euch kleiden!"

Er leugnet wie die Menschlichkeit überhaupt, so vor allem die sozialen Pflichten. Damit tritt die soziale Sünde der Zeit, die Herzenskälte des Despotismus, in das Gericht des Stücks. Immer weiter spannt sich der Rahmen der allgemeinen Beziehungen, die dieser einzelnen Geschichte ihre Bedeutung geben. Wo die Stellung der Menschen zu Gott und der sittlichen Weltordnung in Frage ist, handelt es sich zugleich um den großen Kampf der Weltanschauungen und um das soziale Bekenntnis. In diesem Sinn besteht das Wort zu Recht: „Die Räuber" sind zugleich eine philosophische und eine soziale Tragödie.

Als philosophische und soziale Tragödie erscheinen sie auch

in der folgenden Szene Karls. Auch in seiner Handlung tritt genau die gleiche Vertiefung ein. Wir erreichen auf dem Wege Karls den entsprechenden Punkt und erhalten das völlige Gegenbild. Wir schauen in den großen, wenn auch verirrten Idealismus seines Denkens und erkennen den sozialen Beruf, den er sich gegeben hat.

Die in ihrer Anlage menschlich-sittliche Tragödie entfaltet sich auch hier zu einem mächtigen tragischen Zeitbild. —

Verlassen haben wir Karl in dem Durst nach Rache und Genugtuung. Die falsche Menschheit strafen, der wahren dienen, das wird der Inhalt seiner Rache sein, da ja der Adel seines Wesens in dem grandiosen Gedanken sich aussprach: der Menschheit ihr Recht zu geben in seinen Taten, die wahre Menschheit heraufzuführen und ihr Beginner zu sein.

Auch hier stehen wir demnach in der großen Spannung der Konflikte: dort Franz, der die Menschheitsrechte mit Füßen tritt, hier Karl, der ihnen allein sein Leben weiht.

Was Franzens Handeln indirekt ist, erfolgt hier direkt: das große Gericht über die Sünde der Zeit, die Sünde an der Menschheit, — in einer gewaltigen tragischen Satire. —

Recht dem Wesen des künstlerischen Gedankens an dieser Stelle entspricht das Bild. Dort Franz — in der Stube — ein enger Familienkreis — Stille, die Verschlossenheit des Isolierten. Karls Heimat ist der Wald und die Natur. Eine brausende Menge wogt um ihn, den geborenen Heerführer und Herrn.

Aber der tragische Akzent fehlt keine Minute. Es ist ja ein Heldentum, das Verzweiflung und Tod in sich trägt. Er möchte kommen als der Engel des Lichts, aber er kommt mit dem Heer der Verdammten. Dieser Gedanke gliedert die Szene und entfaltet sich in ihr in immer mächtigeren künstlerischen Mitteln.

Spiegelberg beginnt mit der Erzählung seiner abscheulichen Gaunerstückchen — so viel Gemeinheit schleppt das Unternehmen

mit. Dagegen erzählt Razmann in scheuer Bewunderung von dem sozialen Rächeramt Karls. „Er mordet nicht um des Raubes willen wie wir — — — — Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschindet, oder einen Schurken mit goldenen Borden unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt, und das Auge der Gerechtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gelichter — Kerl! Da ist er dir in seinem Element." Auch davon werden ein paar Geschichtchen erzählt.

Wir ahnen, wie sein Vorhaben sich in sich selbst aufhebt. Als der Mann großer Taten braucht er die Bande. Aber die Räuber sind wie die Waffe in seiner Hand, so die schwere Kette an seinem Fuß.

Übrigens stößt man in den „Räubern" wirklich auf ein Übermaß erzählter Berichte. Gewiß noch ein Nachwirken der Akademieerziehung. Wie mögen die vom Leben abgetrennten Jünglinge sich ergangen haben in einer erträumten Welt und sich erzählt haben von zusammenphantasierten Dingen!

Der Fortgang der Szene aber ist: daß sich in Aktion umsetzt, was bis da Wort und Bericht war.

Ein keckes Räuberstück, dessen Ende wir sehn — mit wildem Triumphgeschrei und tumultuarischer Bewegung. Theatralisch ein Meistergriff: ihr bester Kerl, Roller, wird tot gesagt; sie haben ihn gefaßt, er hängt bereits; und da ist er, von Moor herbeigebracht, von den jubelnden Befreiern umwogt, fast wie sein eigenes Gespenst, geradewegs vom Galgen befreit.

Ein großes Bild mit der vollen Romantik des Räubertums, — wie sie im Walde lagern nach der siegreichen Tat, und da hinten raucht die von ihnen verbrannte Stadt. Mitten in der wilden Gesellschaft der große Führer. Und Rollers Worte wie noch durchzittert vom Nachbeben der Todesangst.

Aber wie fest hält der Dichter das Steuer seiner Idee! Wenn

der Geist grandioser Kameradschaftlichkeit, der Geist der Treue den sittlichen Adel des wilden Heers uns mitfühlen läßt, gleich daneben steht die schimpfliche Tat des Schufterle, der das wimmernde Kind in die Flammen warf.

Und nun schlägt es wie plötzliche Klarheit in Karls Bewußtsein herein — die blitzartige Erkenntnis des wahnsinnigen Werks, an das er sich gewagt hat. Es ist ein wirklich großer Augenblick.

Wir hören es aus seinem eigenen Mund: das Schwert des Weltrichters nahm er in die Hand. Wie das Gericht der Sittlichkeit selber trat er in die Zeit. Aber „du bist der Mann nicht, das Rachschwert der obern Tribunal zu regieren, du erlagst bei dem ersten Griff."

An dieser Stelle stehen wir in der ganzen Tiefe des tragischen Problems. Er hat die sittliche Weltordnung einrenken wollen — von sich aus, ganz persönlich —, die für ihn zerbrochen war. Das Ende solches Tuns muß Verzweiflung sein. —

Aber aus seiner Erkenntnis kann ihm kein Heil kommen. Er vermag sich nicht mehr zu retten. Der Zwang der Verhältnisse drängt ihn weiter. Dies ist der Sinn des Aktschlusses.

Mit einem vollen Eindruck der Räubergröße sollen wir entlassen sein. Darum der heuchlerische Aufruf durch den Pater, die Karikatur der bestehenden Welt. Wie groß erscheint neben ihm Moor in seinem Stolz! in dem Brandmarken der gemeinen Zeit! wie mächtig die rein moralische Kraft, mit der er die Räuber an sich fesselt und zusammenhält. Seinem Angebot, sich auszuliefern, antwortet, von den Besten angestimmt, von allen aufgenommen, der laute Ruf der Treue.

An posenhaft deklamatorischem Überschwall fehlt es hier nicht. Aber Tumult und Ansturm, Schlacht und Kriegsgeschrei setzen uns doch ganz in die rechte Atmosphäre für jugendlich-heroischen Sinn.

So ist auch diese Szene künstlerisch tief durchdacht in dem Ineinanderbilden ihrer Elemente. Wir sehen Karl auf seinem großen, notwendig tragischen Wege, und wir blicken in den brodelnden Hexenkessel der Zeit. — — —

3. Die Entwicklung auf ihrer Höhe.

Noch einmal erleuchten sich gegenseitig im dritten Akt die beiden von einander unabhängigen Handlungen. Von der völlig verrohten Frechheit Franzens hebt sich Karls tiefes menschheitliches Leid. Beide erreichen sie den höchsten Punkt ihrer Bahn, und schon tritt die leise Neigung zum Ende ein, — für Franz in den flackernden Vorboten des Untergangs, für Karl, der sich hier für ewig fesselt an die Bande, in dem Herzenszug in die Heimat, der seinen Fall entscheiden muß.

Franzens Gipfel kann kein anderer sein als der Gipfel der Gemeinheit. Trunken vom Wein des Krönungsmahls reckt er nach Amalia die Hand. Welche theatralisch prachtvolle Erfindung, daß sie auf ihn von seiner eigenen Seite den Degen zückt, in dem machtvollen Gegensatz des Heldensinns der Unschuld gegen den Lotterbuben! Etwas von Karl ist in ihrem Arm. Und ein Hauch natürlichen Gefühls kommt zum erstenmal in dies blutlose Geschöpf hinein, da sie in Tat und Handlung gegen den Bösewicht ihr Wesen wahrt. „Ah! wie mir wohl ist.“ Franz ist zum erstenmal gestrauchelt auf seinem Weg. Und nun fällt durch Hermann die erste Andeutung, daß Karl und der Alte leben. Der Geist der Rache schreitet heran.

Übrigens ist es eine sehr bemerkenswerte Eigentümlichkeit der „Räuber“, daß bis zur Höhe hin der Schleicher Franz unaufhaltsam von Tat zu Tat schreitet, während Karl, der Heerführer, der Held, vorwiegend in Momenten des Leidens erscheint.

So auch in der folgenden Szene — in dem großen Seelengemälde, das in lyrischer Pracht uns sein tiefstes Gefühl vermittelt auf der Höhe seines Wegs.

Unfehlbar sicher getroffen und völlig eigenartig für Schillers Dichtung ist dieser lyrische Ton. Ermattet vom Heldenwerk versinkt Karl im Anblick der Herrlichkeit der Natur. Je größer und übermenschlicher sie, um so mehr packt ihn der Jammer der Menschlichkeit und in dem allgemeinen Jammer der Menschlichkeit der eigene, die hoffnungslose Sehnsucht nach einer Einheit und Reinheit ursprünglich wie die der Natur, — sein Herz zerreißt die Klage um das unwiederbringlich verlorene Glück der Kinderzeit und ihrer Unschuld.

Schiller selbst hat in seiner späteren Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" diese Empfindungsweise als die sentimentalische und genauer als die elegische charakterisiert. Sie haben wir hier in ihrer reinen Erscheinung. Wir erkennen, aus einem wie tiefen Bewußtsein zunächst der eigenen Dichtungsweise diese seine spätere Theorie hervorgeholt ist, wie die Praxis dieser Theorie so tief in seiner Seele lag.

Wie tief und fein aber löst er im Zusammenhang seines Werkes gerade durch diese Empfindungsweise die Stimmung des Moments, der Höhe! Es ist der schicksalsschwere Seufzer dessen, der die Sache der Menschheit auf sich nahm, die Angelegenheit der sittlichen Weltordnung zu der seinen gemacht hat. Im Angesicht der ruhigen Herrlichkeit der Natur fühlt er peinlich den unendlichen Abstand von Wirklichkeit und Ideal.

Das Leid der Menschheit selber trägt er auf seiner Brust, und so ist sie auch hier selber in ihm zugegen.

Diese schwere Stimmung der Gottverlorenheit ist der getreue Ausdruck für das Gefühl des inneren Zwiespalts in seiner Natur und seinem Beruf.

Viel psychologische Feinheit liegt auch in der Art, wie Schiller von hier die beiden weiteren Schritte entwickelt — den Schwur, mit dem er sich an die Bande knüpft, und den Entschluß, in die Heimat zu ziehn.

„Ich will euch niemals verlassen.“ Das Wort besiegelt sein Schicksal auf ewig.

Aber so ist es in seiner Art. Was im zweiten Akte geschah, da er einen Augenblick ermattet und fliehen will, aber sofort zur Stelle ist, wie es zu kämpfen und seine Leute zu retten gilt, das wiederholt sich mächtiger und tiefer in diesem Augenblick. Und wenn es ihn wie mit einem Gefühl ewigen Verdammtseins bedrückt, er ist ein Mann, und einstehn muß er für die, die sich ihm vertraut. Mit allen seinen Sentimentalitäten bleibt er der Held, wäre es auch zum ewigen Untergang.

Hier werden die Räuber das schwere Gewicht an seinem Fuß. Es ist ein feiner kleiner Zug, daß sein Herz ihnen zubewegt ist durch die Rührung über Schweizers Treue, der selbst todesmüde noch dem Lechzenden mit eigener Gefahr den Trunk frischen Wassers holt.

In Kindheitserinnerungen ist seine Seele weich geworden. Da klingt ihm die Lockung in den Reden Kosinskys ins Ohr. Er lockt ihn in das Land der Kindheit zurück. Denn er zeigt dem bereits Erstarrenden und Ermattenden in der eigenen reinen Jünglingsgestalt gleichsam das Bild des einstigen Karl.

Wie einst den großen Räuber selber treibt diesen die Sünde der Zeit am Heiligsten der Menschheit auf den Weg des Verhängnisses. Er ist wie eine Erfrischung des Berufsbewußtseins für Karl.

Es besteht aber noch eine tiefere Gemeinsamkeit mit ihm, die Karl bisher bei keinem der Räuber fand. Kosinsky liebt. Die Geliebte heißt Amalia.

Der Name klingt in das von Sehnsucht erweichte Herz. Und der Entschluß ist da. „Auf! hurtig! alle! nach Franken!“

Gerade wie er Kosinsky gegenübertritt, hat Karl viel kalte und erdachte Pose. Aber die Führung des Aktes in den großen Linien zeigt abermals die feine Künstlerhand.

4. Die Herbeiführung der Katastrophe.

In den Anfangsszenen des vierten Aktes rächt sich der Grundmangel der dramaturgischen Anlage, daß die beiden Handlungen so lange nebeneinander, jede unabhängig von der andern fortgeführt sind. Sie sollen verbunden werden. Es geschieht in einer ganzen Reihe kleiner aufeinander folgender Erkennungsszenen von vollendeter Unnatur, bei denen die nächstbekannten Menschen als Fremde aneinander vorübergehn, — nach der kleinen Eingangsszene Karls am Schloß seiner Väter, die in elegischer, nur wegen der wieder erreichten Heimat etwas leichterer Stimmung ein Nachklang der Szene an der Donau ist, die Gespräche von Karl und Amalia, Karl und Daniel, dazwischen die Grübeleien von Franz, die plötzliche Klarheit von Karl, endlich die Szene von Karl und Amalia im Garten in der der Empfindungsschwulst Orgien feiert. Das Interesse erlahmt. Das Stück geht aus den Fugen.

Aber mitten in dem schweren und langsamen Geschiebe finden sich zwei mächtige Momente, — der Augenblick, in dem Franz erkennt: es ist Karl! der entsprechende, in dem Karl begreift: Franzens Büberei hat ihn in dies Elend gebracht. Die Auseinandersetzung von Bruder zu Bruder steht vor der Tür.

Noch einmal Franz auf seinem Wege. Es gilt einen letzten Mord! Noch einmal sein gottvergessenes Philosophieren, jetzt bereits als heller Wahnsinn. Geboren werden, morden — alles ist Zufall und bedeutet nichts. Der Schauder naht ihm, in dem die Kräfte schwinden. Die Gedanken taumeln in das Lallen des Wahnsinnigen hinüber.

Karl aber erwacht in der schrecklichen Klarheit über die Fügung, die ihn um nichts ins Verbrechen stieß. Die reine Tragik seines Falls tritt erschütternd hervor. An der Liebe hat er verzweifelt, und die Liebe wartete nur auf ihn. „Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste!“ „Es hätte mich einen Fußfall ge-

kostet, es hätte mich eine Träne gekostet — o ich blöder, blöder, blöder Tor!"

Und nach allen den langatmigen Vorbereitungen und langsamen Entwicklungen steht nun erst die Tragödie, wie sie in den ersten Bedingungen, im ersten Akte angelegt war: die Blutsverwandten, Brüder, Söhne, Vater, mit den schrecklichsten Forderungen einander tödlich gegenübergestellt. In der sittlichen Weltordnung werden sie zurecht gebracht. Gott siegt. Ein Weltgericht vollzieht sich.

Wie es Dichter der ersten Akte gibt, Virtuosen der dramatischen Einführung, gibt es solche der letzten. Schiller gehört zu ihnen, da seiner großen Natur erst wohl ist, wenn sie aus dem Vollen schöpft. Und er hat den Geist der großen Konsequenz, der den Tragiker macht. Erstaunlich ist es, wie er in dieser so lange vorbereiteten Katastrophe alle einmal angelegten Fäden zu Ende spinnt.

Man darf fast sagen: bis hier ist alles Exposition. Und freilich verrät sich in dem breiten Hinzögern noch die Unsicherheit des dramatischen Könnens. Jetzt erst kommt dte Tragödie. Dieses Ende aber steht völlig auf der Höhe des Beginns. Es ist der Geist vom Geiste des ersten Griffs, — in der Anlage eine der mächtigsten Tragödien, die je geschrieben sind.

In drei großen Szenen rollt die Katastrophe ab: in der ersten die volle Klarheit über die Verbrechen, die hier geschehn, — in der zweiten die Vernichtung Franzens, — in der dritten die letzte Entscheidung zwischen dem alten Moor, Amalia und Karl. Hier wird Karl der Führer der Aktion, Franz aber erliegt den Reaktionen des eigenen Tuns. Darum geht dieses Mal Karls Szene voran.

Der Dichter arbeitet mit allen Mitteln seiner Kunst. Alle begonnenen Wege führt er zu Ende.

Dazu kommt wieder die dem Gehalt entsprechende Größe des

szenischen Bildes, — das wilde Volk erfüllt mit seinem Räuberlied den nächtlichen Wald.

Und nun wie ein Vorbote, daß es zu Ende geht: so manches Mal hat Spiegelbergs giftiges Wort dem Räuberhauptmann Verderben gedroht. Fast konnte man glauben, es handle sich da um die Andeutung einer anderen Handlung, die Schiller später fallen gelassen. Aber dies alles, scheint es, war für den Zug, den er jetzt in sein Bild bringt. Spiegelberg dingt den Mörder gegen Karl, wird ertappt und von dem treuen Schweizer gerichtet und getötet. Karl tritt an seine Leiche.

Es ist eine gewollt symbolische Wirkung. Der Verführer, der sie alle auf diesen Weg gebracht, sinkt, von der Rache ereilt, da die Sache sich zu Ende neigt. „O unbegreiflicher Finger der rachekundigen Nemesis!" „Ich verstehe — Lenker im Himmel — die Blätter fallen von den Bäumen — und mein Herbst ist kommen."

Auf diesen Ton ist die ganze Szene gestimmt, auf die Stimmung des Untergangs. Und dieser Untergang ist nun wirklich die Vollendung.

Was zunächst geschieht, ist, daß Karl sich in seiner Seele zusammenfaßt, in der tief bedrückten, zuerst in dem Liede, das er sich singt, dem Römerlied von Brutus und Cäsar, für die zusammen die Welt zu klein war. Es ist das rechte Lied eines, der sich eine eigene Welt schaffen wollte, um seiner Seele genug zu tun.

Dann spricht er mit sich selbst. Der Gedanke, in dem er sich zurechtfindet, ist der Gedanke an die in allen Schicksalsnöten unzerstörbare Kraft der Persönlichkeit, die er in sich fühlt. Als ein Aufrechter soll er der furchtbaren Katastrophe entgegengehn, und wenn ihm das Herz auch brechen will über den letzten Erlebnissen.

So ergibt sich dieser wundervolle Zusammenklang von Jugendschwermut und heroischem Sinn.

Es sind Todesgedanken, die ihn bewegen wie den Prinzen

Hamlet. Dessen wehmütige Worte klingen in ihm nach. Aber er ist kein Hamlet. Er ist ein Held, ein deutscher philosophierender Jüngling, ein Jüngling aus der Epoche der Empfindsamkeit.

Dies endlich ist der Hauptzug in seinen Worten. Indem das eigene Leid ihn drückt, spricht er doch vom Menschheitslose überhaupt, von den Schicksalsfragen des Menschseins. So stellt vor ihrem Ende der große Sinn der Tragödie sich her, der philosophische Sinn — dürfte man sagen —, in der die Menschheit selber in Frage ist in den einzelnen Gestalten.

Die Fragen, die nicht aufhören werden, gehen durch sein Gemüt. „Wofür der heiße Hunger nach Glückseligkeit? Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit?" „Zeit und Ewigkeit — — grauser Schlüssel, der das Gefängnis des Lebens hinter mir schließt, und vor mir aufriegelt die Behausung der ewigen Nacht — sage mir — o sage mir — wohin — wohin wirst du mich führen?"

Ein tiefsinniger Geist ward diesem verirrten Helden, der Geist des deutschen Jünglings. Noch das Jenseits denkt er sich als eine philosophische Aufgabe. „Wenn du mir irgend einen eingeäscherten Weltkreis allein ließest — Ich würde dann die schweigende Öde mit meinen Phantasien bevölkern, und hätte die Ewigkeit zur Muße, das verworrene Bild des allgemeinen Elends zu zergliedern."

Aber er ist und bleibt ein Held, der siegt und überwindet. „Sei wie du wilt namenloses Jenseits — bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu — — — Außendinge sind nur der Anstrich des Manns — Ich bin mein Himmel und meine Hölle." Und: „Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich will's vollenden."

So findet er sich im Angesichte der Ewigkeit als der, der in der eigenen Kraft ruht.

Nun gehen die ganzen Schauer der sittlichen Weltauflösung über ihn hin. Hier ist wirklich, wie es ihm im Anfang erschien,

die Menſchheit aus den Banden. Hier iſt denn auch einmal Platz für den Beruf deſſen, der ſich des Weltgerichts angemaßt.

Welch ein Bild! Nacht, am düſtern Turm, die Verdammten ſchlafen umher, unheimlich ſcheint der Mond.

Ein Anblick, der alles Blut erſtarren läßt! Die grauſigen Stimmen Hermanns und des Alten wie von Geſpenſtern. Ausgemergelt zum Gerippe ſteigt aus der Höhle des Turms der Geiſt des Vaters, nein! er ſelbſt. Franz ſtieß ihn herab, Franz, der den Bruder um ſeine Seele betrog. Alle Menſchlichkeit ward verleugnet. „Franz? Franz? O ewiges Chaos!“

Hier alſo gab Gott doch einmal das Gericht in Karls Hand. Der Piſtolenſchuß jagt die Räuber aus dem Schlaf. „Kniet hin in den Staub und ſtehet geheiliget auf.“ „Der verworrene Kneul unſers Schickſals iſt aufgelöſt! Heute, heute hat eine unſichtbare Macht unſer Handwerk geadelt!“

Zum erſtenmal als die Helfer Gottes, als die Rächer der ſittlichen Menſchheit ziehen ſie gegen Franzens Schloß, um ihn dem Richter zu überliefern.

In der vollen Größe ihres erſten Wurfs iſt die Tragödie aufgerollt, hier, wo ſie ihrem erſten Sinn gemäß als Familientragödie zu Ende geht. Die ganze Wucht des tragiſchen Geſichtes iſt da. —

5. Das Ende.

In den zwei großen Szenen des fünften Aktes erfolgt erſt für Franz, dann für Karl wirklich ihre Auseinanderſetzung mit Gott ſelber, aber nicht in Worten, ſondern in dem Gericht, das ſich an ihren Seelen vollzieht als das notwendige Ergebnis des Weges, den ſie gegangen ſind.

Das Gericht für Franz iſt die innere Vernichtung — das dem letzten Trotze abgerungene Geſtändnis, daß das Böſe ſich rächt an dem Täter, daß das Gute eine ſiegende Gewalt iſt. Die

Nähe des Bruders, des Rächers, jagt die ohnmächtige Gewiſſensangſt in ihm auf.

Ein letzter Verſuch, Gott ins Angeſicht zu rufen, daß er nicht iſt. Aber der Zuſammenbruch verkündet: er iſt.

Und Gott bedarf des Helfers nicht bei ſeinem Gerichte. Er vernichtet den Leugner in ſich ſelbſt.

Wie ſetzt aber dieſe düſtere nächtige Szene des geborenen Einſamen, der ſich in ſeiner Todesangſt an den einfältigen mißachteten Diener klammert, kraftvoll gegen das Räuberbild ab! welche Sicherheit der pſychologiſchen und ſzeniſchen Führung! welche Fülle der dichteriſchen Erfindung!

Der die Nacht durchhallende Schrei der Angſt! Die brennenden Bilder vom Weltgericht, — einem Traume nacherzählt, gleichſam ein doppelt verflüchtigtes Phantom, und noch durchſchauern ſie ihn und uns. Wie groß muß die Gewalt dieſer Vorſtellungen ſein.

Wenn er es jetzt wegdisputieren könnte mit aller ſeiner ſpintiſierenden Virtuoſität! Den Gott wegdisputieren, deſſen Hand ihn faßt! Dies iſt der letzte Wunſch einer Natur, wie die ſeine iſt. Daher wird das Geſpräch mit Moſer notwendig an dieſer Stelle. Und aus den Worten des ſchlichten Mannes mit ſeiner Katechismusfrömmigkeit tönen ſeiner Frechheit gerade die Gedanken entgegen, die ſeine Verzweiflung ſind: nun kommt der Tod. Und in dem Tode erliſcht der Trotz. Und in den Tod gehſt du mit den zwei Todſünden, für die es keine Vergebung gibt: Vatermord, Brudermord.

Das Gebet ſogar, zu dem er ſeine Lippe zwingt, wird Frevel in ſeinem Mund.

Die Möglichkeiten der inneren Steigerung, vielmehr des tieferen und tieferen Falls ſind erſchöpft. Äußerliche Mittel treten ein. Reiter mit Fackeln, feurige Reiter ſprengen zum Schloß, die Räuber, die Richter. Es ſind die Reiter der Apokalypſe.

Er fällt durch die eigene Hand. Für dieſen, der der Menſchheit

ihr Heiligstes ins Gesicht geleugnet, gibt es keinen andern Schluß, als daß er zur Strecke gebracht wird, vernichtet in sich selbst.

Für Karl aber, der in dem Adel seiner Natur verirrte, ist das Ende, daß er sich zurechtfindet in der sittlichen Welt, in der Unterwerfung unter das ewige Gesetz. Zerblasen wird die Vermessenheit, die Gottes Amt sich angemaßt. Es ist seine schönste Tat, mit der er schließt. Sein Untergang wird zum Siegel seiner Größe.

Auch bei ihm siegt die sittliche Weltordnung selber, die in ihrer Größe sich herstellt.

Es hat sich gnädig gefügt, daß er nicht zum Blutrichter am Bruder zu werden braucht. Nun bleiben der Vater, Karl und Amalia zurück. Alle Irrungen sind entfernt. Es ist Raum für Glück und Liebe.

Aber die Vergangenheit unserer Taten läßt sich nicht löschen. Und die mörderische Vergangenheit Karls zwingt ihn, zum Mörder zu werden an Vater und Braut. Das ist die Rache für seine Sünden. „Oh er vergißt nicht, er weiß zu knüpfen."

Den Vater mordet die Erkenntnis, daß sein Sohn das Haupt von Räubern ist.

Die Braut kommt mit der ganzen heißen Liebe. Für sie ist er der alte Karl. Ihre Reinheit bringt sie ihm zum Geschenk. Schiller unterstreicht den Zug. Wird er nicht selber rein in ihrem Arm?

Aber der Schwur tritt zwischen sie, der ihn an die Bande fesselt. Nun wird das Wiedersehn mit ihm ihr Tod.

Und da kein Räuber die Hand an sie legen soll, tötet er sie selbst. Der junge Dichter nimmt es ganz als ein symbolisches Opfer. Es ist das Opfer des besten eigenen Lebens, dessen, was in seinem Leben noch rein geblieben ist.

Darum bekommt er um diesen Preis das Recht über sich selbst zurück. Er überliefert sich dem Gericht.

„Gnade dem Knaben, der dir vorgreifen wollte — dein eigen allein ist die Rache. Du bedarfst nicht des Menschen Hand."

Gott, den Franz in seiner Frechheit leugnete, dem Karl in seiner Vermessenheit vorgriff, hat gesiegt. In ihrem Fall tritt die sittliche Weltordnung selber hervor als eine lebendige Macht, die sich nicht spotten läßt, und deren die Gewalt ist. Staunenswürdig in der Tragödie des Jünglings ist dieser Gang der großen Konsequenz. Wie er es anlegte, hat er es zu Ende geführt, daß in dem Schicksal seiner Menschen die Gründe der sittlichen Menschheit selber in Frage sind.

Hier liegt seine Eigenart. Es ist der angeborene Idealismus Schillers. Er sieht in den Menschen und ihren Schicksalen die große Bewegung und den Kampf der Ideen.

6. Schillers dichterischer Charakter in den „Räubern".

„Die Räuber" sind das genialste Erstlingswerk, mit dem jemals ein junger Tragiker seine Laufbahn begonnen hat. Es bleibt immer wunderbar, wie ein einundzwanzigjähriger Dichter — einer, der so völlig allein auf sich angewiesen war, — in seinem ersten Werke einen so ausgeprägten und so eigenartigen Charakter zeigen konnte, — in den Grundzügen eine wirklich neue Form der Tragödie. —

Das höchste an seiner Leistung ist die Art, wie er sein Werk zum Weltbilde im vollsten Sinne des Wortes zu gestalten weiß. Bei ihm sehen wir nicht wie etwa bei Shakespeare oder Hebbel die leise Abweichung des individuellen Lebens von jener schmalen Linie, auf der es sich bewegen muß, wenn Glück und Existenz erhalten bleiben sollen, — nicht den inneren Zusammenbruch, der unabwendlich eintritt bei dem leisen Verlassen dieses Wegs. Diesen Tragikern ist das Charakterbild der sich selbst zerstörenden individuellen Seele alles, der Seele, die im Verluste ihres inneren Halts aus den Fugen kommt. Die Darstellung des

seelischen Ereignisses in seinem ganzen individuellen Reichtum ist die Aufgabe.

Schillers Blick richtet sich von vornherein auf die großen Sünden der Zeit, die Verirrungen in ihrer Weltanschauung, ihre politischen, ihre sozialen Verbrechen. Seine Menschen stehen wie die Scheinwerfer da auf die großen Angelegenheiten der Epoche. Sie selber mit ihrem Aufruhr und ihrem Gären lebt in ihnen. Sein Werk wird zu einem in brennenden Farben hingeworfenen Bild der Zeit.

Die Gedankenkämpfe und den sozialen Protest und den Gewaltschritt der Wahrheit selber in die Tragödie hineinzubannen gelingt nur der starken Dichterkraft. Hier aber liegt nun der Grundzug der Schillerschen Eigenart. Er bringt eine Menschenschilderung von neuer Art. Sie hat, dürfte man sagen, nicht sowohl menschliche, als menschheitliche Wahrheit. Auch in seinem Dichten ist er der philosophisch aufs Radikale, auf letzte Ideen gerichtete Geist. Er sieht seine Menschen in ihrer Stellung zur Menschheit selber, sieht diese in ihnen aufgehoben oder in ihnen verlangend nach neuem Leben. Die ewigen Gesetze des Menschentums sind unmittelbar in Frage. Und nichts Gedachtes hat diese Schilderung. Er fühlt und sieht in seinen Menschen den letzten sittlichen Grund, auf dem sie ruhn, das ewige Gesetz des Menschentums, dem wir uns unterwerfen müssen, wenn nicht die Welt und wir selber mit ihr aus den Fugen gehen sollen. In den „Räubern" führt er die Sache tiefsinnig auf die letzte Würzel des Lebens, die Blutliebe, zurück.

In seinem ersten Werke schon gibt er seine Dichtung als die Tragödie von der Menschheit selbst in ihrer ewigen Form.

In diesem Sinne wird denn alles Zeitliche auf ewige Probleme, alles Gedankenhafte auf ewige Lebenskämpfe bezogen. Das ist keine Philosophie mehr, sondern große Poesie. —

Mit der Wucht seines dichterischen Gesichtes gleich stark er-

ſcheint der formende Inſtinkt des Dramaturgen. Eins iſt mit dem anderen gegeben. Auch der dramatiſchen Form kommt der Radikalismus zugute und die Gewalt der Antitheſe, mit der er die beiden Brüder geradezu wie Gegenpole der Menſchheit einander gegenüberſtellt und in allen den ſtürmenden Maſſen des Werkes die große Einfachheit des Gegenſatzes feſthält. Denn man erſtaunt, in welcher faſt ſchematiſchen Einfachheit die durchgehende Form der Räuber gebildet iſt.

Wie einfach gruppiert ſich der Perſonenkreis! Zunächſt die Familie: der Vater, die beiden Brüder, Amalia, — eine reine Maſchinenfigur: Hermann. Franz immer allein, Karl mit dem Gefolge der Räuber, die Räuber wieder nach dem denkbar einfachſten Motiv charakteriſiert, der größeren oder geringeren Nähe oder Entfernung zu Karl: auf der einen Seite der Hauptmann, auf der andern Spiegelberg, jenem zunächſt erſt Roller, dann Schweizer, bereits faſt ohne Individualität Grimm und Schwarz und nun zu Spiegelberg hin nacheinander Schufterle und Razmann. Eine Geſtalt gelegentlicher Ausmalung: der Pater. Dann diejenigen, die man Reflexgeſtalten nennen könnte, in denen bei der ſpäteren Entwicklung etwas von dem ſeeliſchen Vorgang der Hauptperſonen gleichſam in die Sichtbarkeit tritt: Koſinsky, — Karls frühere Tage ſpiegelnd und hinüberleitend in ſeine Heimat, — der alte Daniel, — Reſt des patriarchaliſchen Zuſtands im alten Herrenhaus, in ſeiner Einfalt die Folie für den Verfall und die Ohnmacht Franzens, — Pfarrer Moſer, — der Mund der rächenden Gedanken in Franz. So einfach iſt das alles zuſammengepaßt. Und das iſt alles? Ja, das iſt wirklich alles. Mit ſo einfachen Mitteln wird der Anſchein rieſiger Maſſenbewegungen, einer ſich auflöſenden und untergehenden Welt hervorgebracht.

Freilich greift hier neben den Menſchen auch die Größe der malenden Phantaſieſprache ein: im Zimmer des Herrenſchloſſes und in der Schenke, im Walde bei Tage, Nacht und Sonnen-

untergang, bei grausigem Mondschein am verfallenden Turm, im Flackerfeuer des brennenden Schlosses, in Ausruhn, Kampf und Schlacht, in stillem Selbstgespräch und lautem Ansturm der Räuber, in überschwenglicher Empfindsamkeit wechseln die Szenen, — ein wirklicher Reichtum des Lebens.

Und er versteht seine Menschen reden zu lassen, der junge Poet. Die von unreifen Übertreibungen erfüllte Sprache ist doch überall voll individuellen Lebens, überall auch abgetönt für seine Zwecke. Er beherrscht den Ausdruck für den zynischen zerfasernden Verstand wie für die gewaltige, aus den tiefsten Tiefen aufstürmende Männerleidenschaft. Nur die einfache Unschuld des weiblichen Herzens übersetzt er unwillkürlich in schwülstige Reflexion.

So groß ist bei diesem Dichter, der alles aus sich selber schöpfte, der Reichtum der Gaben! —

Auf der andern Seite erklären sich hier nun selber die Mängel, die ebensoviele Aufforderungen oder Notwendigkeiten weiterer Entwicklung sind. Ein wenig abstrahiert wirken dennoch die Züge in seinem Bild. Oft fehlt — — und woher sollte er es haben? — — das Gefühl für das Lebensmögliche und Lebenswahrscheinliche. Auch mit der rechten Skrupellosigkeit des Theatermanns nimmt er die Züge, wie er sie gerade für den Bühnenvorgang braucht, die hülflose Schwäche des alten Moor, die Sorglosigkeit aller, die allein Franz seine Schandtat ermöglicht. Denn keiner fragt seiner Intrigue nach. Man darf nicht an den Götz denken mit seiner Fülle des überzeugenden Lebens, wenn man den Räubern gerecht werden will.

So stark auch der dramaturgische Formensinn auf die Einfachheit der Gestaltung dringt, mit völliger Sicherheit arbeitet er noch nicht. Schwer und mühsam, eigentlich durchaus episch bewegen der zweite und dritte Akt sich fort. Im Beginn des vierten erlahmt überhaupt das Stück. Erst mit der zweiten Hälfte des vierten Aktes steht es zur tragischen Entscheidung.

Selbst in der sittlichen Anschauung spüren wir noch das jugendliche Tasten. Er schildert in Karl die tragische Größe der Revolution, — des Menschen, der von sich aus eine neue Menschheit beginnen will. Kein anderer Schluß ist möglich auf diesem Weg als das Opfer des vermessenen Selbst vor der Hoheit des ewigen sittlichen Gesetzes. Hier ist der junge Dichter völlig in seinem Recht. Daß aber das ewige Recht gleichgesetzt wird mit denen, die richten in der zufälligen sozialen Ordnung der Gegenwart, das geht uns schlecht ein bei einem Werk, welches so ganz auf der Voraussetzung von der Grundverdorbenheit aller bestehenden sozialen Zustände ruht.

Es mag noch ein weiter Weg sein bis zu dem letzten Ziel, das vor Schiller liegt, — bis zur Einheit des dichterischen Gesichts, des dramaturgischen Könnens und der sittlichen Weltanschauung. Tragödie zu bilden in geschlossener Form, — gesehen und gestaltet mit sittlicher Sicherheit —, und in der ein wahrhaftes und zwingendes Lebensbild sich entfaltet, — dies ist sein Ziel.

Aber so weist denn sein genialer Erstling uns zuletzt noch auf die reichen Möglichkeiten oder Notwendigkeiten der Entwicklung, die in ihm leben. Vor ihm liegt als eine höchst persönliche Aufgabe das ganze Leben selber, das er in die mit ihm geborene Form seines Geistes bringen soll. Denn dies unterscheidet den großen Geist von dem geringen, daß er nicht in stumpf empfangenen Vorstellungen dahinlebt, sondern den Reichtum der Dinge neu erfährt. Ja, es ist geradezu der Maßstab für die Größe eines Geistes, in welchem Umfang die Welt, mit der er lebt, seine Tat ist.

Noch überwiegt die Selbsttätigkeit in Schillers Geiste alles andre. Noch tritt sie mit einer gewaltsamen Willkür auf. Leben und Welt werden ihn in die Schule nehmen. Er wird ihnen gerecht werden müssen auf seine Art.

Daß aber die Welt auf seine Seele gelegt als eine eigene,

eine urpersönliche Aufgabe, stellt ihn zu denen, die der Menschheit etwas bedeuten in der Einzigkeit ihres Wesens. Vor ihm, wenn vor irgend einem liegt das Ziel des Mannes, der der Welt gegenüber sicher in sich selber ruht, das Ziel der in ihrer eigenen Wurzel ruhenden Persönlichkeit.

Der Weg dorthin ging und geht durch Leid und Kummer, Arbeit und Mühe, Sünden und Schuld. Aber glücklich der Mann, für den dies alles seine Rechtfertigung findet in der geistigen Leistung, die daraus hervorgeht und nur auf diesem Wege möglich war. Denn wir rechtfertigen uns vor der Menschheit durch das Werk, das wir hervorbringen. Den Adel des Menschentums aber bilden die wenigen, die als Werk ihres Lebens eins der geistigen Gebilde hinterlassen, aus denen die Menschheit selber ihre Kraft schöpft, von denen sie lebt und wieder und wieder ihre Nahrung zieht.

II.

Aus der inneren und äußeren Geschichte der „Räuber".

Die äußere und innere Geschichte der „Räuber" lehrt manches, was für die Erkenntnis des Dichters wichtig ist. Wir wollen davon kurz berichten. Die ersten Anfänge des Entwurfs setzt man in das Jahr 1777. Freund Hoven nimmt das Verdienst in Anspruch, Schiller hingewiesen zu haben auf eine Erzählung Schubarts im Schwäbischen Magazin, die ihm ein gutes Dramensujet schien, indem man darstellen könne, wie das Schicksal zur Erreichung guter Zwecke auch auf dem schlimmsten Wege führe. Schiller aber machte nach seinem eigenen Wort die Räuber zur Parole des Stücks.

Wir wissen von früheren dramatischen Plänen Schillers. Alle weisen auf Vorbilder, und wie sich seine Vorbilder hier verschieben, ist das eigentliche Interesse dabei. Christliche Trauerspiele machen den Anfang — „Die Christen", „Absalon", — bereits in seinem

dreizehnten Jahr. So wurzelt, wie wir auch wissen, seine Phantasie im Religiösen; Klopstocks Einfluß kommt hinzu. „Der Student von Nassau" war veranlaßt durch die Zeitungsnotiz über den Selbstmord eines Studenten. Hier herrschte die Wertherstimmung in Schillers Seele. Mit Leisewitz und seinem „Julius von Tarent" wetteiferte er im „Cosmus von Medici". In diesem Werk handelte es sich um einen Brudermord. „Einzelne Bilder, Züge, Gedanken und Einfälle nahm er daraus späterhin in seine Räuber auf." Er wird also „moderner" nach den Einflüssen, die er erfährt, und nähert sich in Stimmung und Gedanken immer mehr der Räuberwelt.

Vollendet ist das Werk im Jahre 1780, etwa gleichzeitig mit dem Austritt aus der Akademie, lange unterbrochen durch die heroische Ausführung des Entschlusses, nur mit medizinischen Sachen sich zu beschäftigen. Zwischen Entwurf und letzter Ausführung also vergehen lange Jahre reicher Entwicklung, woher sich auch der Mangel einer durchgreifenden Einheit erklärt. Die Ausführung aber erfolgt in einem ganz andern Sinn als Hoven meinte. Er meinte es brav moralisch mit einem lediglich anekdotisch-novellistischen Interesse. Schiller fand mit dem Instinkt jugendlicher Auflehnung die echt dramatische Parole des Stücks. Gerade weil es zum erstenmal ein Fund eigenster Phantasie, wurde das Stück trotz aller Unterbrechungen fertig. Es setzte sich durch. An Hovens Bedenken greift man mit Händen, wie Schiller in dieser Tat hinauswächst über die Jugendgenossen und über sich selbst.

Man kennt die Tradition nach der Erzählung der Schwester Christophine, — wie er sich krank meldete, um ungestört in der Nacht an seinem Werk arbeiten zu können. Wenn der Herzog den Saal visitierte, flog das Manuskript unter ein dickes medizinisches Buch. Die „Räuber" sind ein Produkt der Nacht und zwar der gestohlenen Nacht, was in ihrer Phantasiehaltung ganz

gewiß manches erklärt — entstanden unter dem Druck der erzwungenen Lüge, — ein Zwang, der in einer edlen und stolzen jungen Natur glühenden Rachedurst erregt, in jedem Augenblick geschrieben mit dem Bewußtsein der Auflehnung und mit dem Haß gegen eine Welt, in der der Dichter nur so sein Leben entfalten konnte.

Noch in einer anderen Beziehung sind „Die Räuber" eine richtige Ausgeburt der Akademie. Was nämlich strenges Geheimnis bleiben mußte, war doch Gemeingut der Kameraden. Den Geist der Auflehnung, wie er in den Räubern gestaltet ist, empfanden sie als den ihren. Das Werk wurde zum Manifest der Kameradschaftlichkeit, so wie diese in dem Stück ganz eigentlich den sittlichen Charakter der Bande ausmacht. Aber auch die Geistesrichtung des echten Dramatikers erkennen wir hier, — wie er sein Stück sogleich in der Wirkung auf eine Zuhörerschaft erprobt — denn dazu hauptsächlich las er es ihnen vor —, ferner wie er arbeitet unter beständig begleitender Kritik. Dies blieb ihm durch seine ganze Laufbahn eigen und entspricht seinem Klarheitsbedürfnis beim Schaffen. Gerade bei ihm ist das Schaffen in hohem Grade Tat eines hervorragenden Kunstverstandes.

Man wird das nicht verwechseln mit bewußter Mache. Daß er vielmehr seine Dichtung als eine Offenbarung erfuhr, als eine, die den ganzen Menschen überwältigte und in brausende Tätigkeit versetzte, wissen wir bestimmt. Seine Begeisterung war korybantischer Art. „Wenn er dichtete, brachte er seine Gedanken unter Stampfen, Schnaufen und Brausen zu Papier." Lassen wir die kleine Geschichte auf sich beruhen, die der gute Petersen zur Verdeutlichung hinzusetzt, — von dem Ausbruch dieser Begeisterung am Bett des Kranken, den Schiller behandelt. Wir erklären uns viel von dieser Art aus dem Bedürfnis, das auf dem glatten Papier tonlos geschriebene Wort als gesprochene Sprache und zwar als eine wie Tat und Handlung wirkende zu empfinden. Er löst in seinem Gefühl die Starrheit der Worte auf. — —

Daß Hoven Schiller auf die Erzählung Schubarts „Zur Geschichte des menschlichen Herzens“ (Schwäbisches Magazin, Januar 1775) hinwies, müssen wir ihm danken. Schubarts Worte waren wie vorherbestimmt, in Schillers Seele zu zünden. Er ruft nach einem Philosophen, der sich herablasse in die Tiefen des menschlichen Herzens, jeder Handlung bis zur Empfängnis nachspüre, um dann die trügerische Gesundheitsfarbe vom Antlitze des Nachbars wegzuwischen und gegen ihn die Rechte des offenen Herzens zu behaupten. Also er wendet sich an das psychologische und philosophische Interesse an den Irrgängen der Seele bei stark moralistischer Richtung, gerade das Schillersche Interesse, und gibt sogar seinen Stoff einem Genie zu einem Roman oder einer „Komödie“ preis. Selbst den nationalen Stolz setzt er ins Spiel, — zu zeigen, daß doch auch in Deutschland — wenn auch unter der despotischen Regierungsform, die die Menschen zur Untätigkeit verdammt, — nicht nur in Frankreich und England, wahre Menschen mit wahren Leidenschaften wohnen. Wenn daher das Genie, das er ruft, nur nicht aus Zaghaftigkeit die Szene in Spanien und Griechenland, sondern auf deutschem Grund und Boden eröffnete! Schiller ließ es sich gesagt sein und schrieb diesem Antrieb gemäß seine Räuber als ein im verwegensten Sinne deutsches Gedicht.

Die Erzählung erhebt sich nicht über den Wert einer rein stofflich wirkenden Anekdote. Ein B.... scher Edelmann hat zwei Söhne Wilhelm und Karl, Wilhelm vor den Augen Musterknabe, im Herzen versteckter Heuchler, Karl menschlich warm und offen, sinnlich und verführbar. Beide beziehen die Universität; Wilhelm bleibt derselbe, der er ist, Karl auch, d. h. er verschwendet und gerät in Anfechtung und Laster, was Wilhelm getreulich berichtet. Karl, ermahnt und getadelt, wird Soldat; bei Freiberg verwundet schreibt er reuige Briefe heim, die Wilhelm unterschlägt; nach dem Frieden wird das Regiment abgedankt, Karl wird Knecht in der Nähe des väterlichen Rittersitzes. Eines Tages hört er einen Lärm,

sieht seinen ehrwürdigen Vater von Mördern überfallen und befreit ihn. Einer der gefangenen Frevler fleht um Gnade und bekennt, daß Junker Wilhelm ihn gedungen. „Keinen Sohn mehr", jammert der Edelmann. Da entdeckt sich Karl. Sie liegen sich in den Armen. Auf Karls Bitte wird der Böswicht nur vertrieben „und wohnt seit der Zeit in einer angesehenen Stadt, wo er und sein Hofmeister das Haupt einer Sekte sind, die man die Zeloten heißt. Karl aber wohnt noch bei seinem Vater, und ist die Freude seines Lebens, und die Wollust seiner künftigen Untertanen." Daher stammt also die Erfindung des Schillerschen Franz, daß Karl in der Schlacht bei Prag gefallen sei. Noch eine andere Einzelheit scheint uns erwähnenswert. Von Karl Moor sagt Razmann: von seinem Dritteil an der Beute — — läßt er „arme Jungen von Hoffnung studieren", ein Zug, der im Zusammenhang etwas unwillkürlich Komisches hat. Er stammt von Schubart: übermäßige Gutheit gegen arme Studierende versenkt Karl in Schulden.

In unbekümmerter Freiheit hat Schiller mit diesem Stoff geschaltet. Zunächst fügt er das Motiv der Erstgeburt hinzu. Er ändert den äußeren Hergang der Geschichte, indem er Karl allein auf die Universität schickt, Franz aber beim Vater wühlen läßt. Er ändert die ersten Voraussetzungen; denn bei ihm arbeitet Franz von vornherein als bewußter Schurke auf sein Ziel los. In der Novelle hinkt das nach unzulänglichen früheren Andeutungen kunstlos nach! So aber entwickelt sich die Geschichte bei Schiller von Anfang an in notwendigem Fortgang aus dem Gegensatz von Menschen und bekommt damit dramatisches Leben. In demselben Sinn tritt der gefälschte Brief als das plumpe, aber deutliche Ausdrucksmittel gleich im Beginn ein, während in der Novelle der Brief unterschlagen wird, nachdem das Unglück bereits so gut wie besiegelt ist.

Wie sehr hiermit alles verändert ist, zeigt sich am deutlichsten

im Schluß. Wie platt wirkt bei Schubart die plötzliche Untat, die plötzliche Seligkeit der Erkennung, die Begnadigung und Verſtocktheit des andern Bruders. Aber bei Schiller löſt der Schluß die ganze Entwicklung in einer großen und furchtbaren Erkenntnis auf, — wie hier die einander nächſten Menſchen ſich um Glück, Leben und Seele gebracht haben.

Der Hauptunterſchied freilich liegt in dem geiſtigen Gehalt, den Schiller der Geſchichte gegeben hat. Bei Schubart ſtoßen wir auf einen kleinen Zug perſönlicher Anſchauung in der Vorliebe für leichte ſinnliche Offenheit, in der Abneigung gegen die Zeloten und Mucker. Schiller gibt ein Zeit- und Weltbild, einen gewaltigen Einſpruch gegen das Leben, wie es iſt, im Namen des Ideals, mit dem tiefſten Blick in die ewigen ſittlichen Gründe des Daſeins. Er macht aus der beliebigen Anekdote ein Erlebnis, das in die Tiefen der Menſchheit hineinleuchtet.

Nichts als ein erſter Rohſtoff iſt die Erzählung für ihn geweſen. So ſehr iſt in der Kunſt die Form alles. Denn die Sache gewinnt hier Form, indem ſie ſich geſtaltet zu einer aus ihren Beweggründen vor unſern Augen einheitlich ſich entwickelnden Geſchichte, und indem ſie ſo zugleich von menſchheitlicher Bedeutung wird. Erſt durch dieſe Form iſt ſie etwas, während ſie als die Schubartſche Anekdote vom Standpunkt der Kunſt nichts beſagte.

Wir übergehen, was man in Einzelheiten als Vorbild Schillers hat entdecken wollen. Für die Erklärung der „Räuber“ iſt es ohne allen Belang. Ein einziges, das ein wenig bedeutſamer ſcheint, erwähnen wir. Unter Reinhold Lenz' Sachen befindet ſich eine rohe dramatiſche Skizze „Die beiden Alten“, in der gleichfalls ein Vater vom mißratenen Sohn in einen Turm hinabgeſtoßen wird und aus ihm geſpenſterhaft wieder auftaucht. Wer aber wird bei dieſer dramatiſchen Albernheit, einem Werk jener Literatur, die unmittelbar wirken möchte, während ſie doch nur

im Stofflichen stecken bleibt, an die Räuber denken? Verdienstlich bleibt es, daß man für die einzelnen Punkte der Satire Schillers überall in der wirklichen Geschichte Württembergs tatsächliche Begebenheiten nachgewiesen hat. Sogar die Geschichte Kosinskys hat ihr genaues Gegenbild in der Wirklichkeit. Dies zeigt, wie die Räuber viel mehr aus dem Tatsächlichen herausgedichtet sind, als man bei ihrer wilden Phantastik glauben möchte. Wir ahnen den tiefen Sinn des Schillerschen Wortes zu Scharffenstein: „Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muß." — —

Das Werk erscheint — es ist 1781 im Mai — als „Die Räuber. Ein Schauspiel". Noch im letzten Augenblick hat Schiller gebessert. Drei Bogen, die schon gedruckt waren, ersetzte er durch neue Fassungen, den zweiten, den letzten und den vorletzten. Wie er hier zuletzt noch an der Katastrophe geändert hat, wüßten wir gar zu gern. Aber nur der zweite Bogen ist uns in seiner früheren Fassung erhalten. Die Änderungen sind genial. Früher begann Spiegelberg. Das nackte Elend, Geldnot, Büberei hatten das erste Wort. Das große Jugendgären aber als den Grundton des Ganzen gab Schiller erst im letzten Augenblick. Das einzelne gehört nicht hierher. Das Kunstwerk ist jetzt erst herausgekommen, und es stellt sich auch gleichsam erst jetzt auf die eigenen Füße. Denn auch direkte Beziehungen auf literarische Vorbilder, den Miltonschen Satan, die Geschichte Catilinas, die Erzählung vom Verlorenen Sohn sind weggefallen.

Wir besitzen auch die erste Fassung der Vorrede. Es hat ein eigenes Interesse, daß Schiller diese zurückzog und durch eine andere ersetzte. In der älteren ist er noch der freie Künstler — allein mit seinem Werk; in der neuen finden wir die erste Spur der Rücksicht auf das Publikum. Dort ist das Grundthema, daß dies Schauspiel nie die Bühne erobern werde. Dies hat man ihm, scheint es, im Kreise der Kameraden als Vorwurf entgegen-

gehalten. Er aber verficht das Recht der dramatiſchen Form auch bei einem Stück, das kein Bühnenſtück iſt, — ein koſtbares Zeugnis ſeines damaligen künſtleriſchen Bewußtſeins. Die dramatiſche Methode hat den Vorzug, die Welt gleichſam gegenwärtig zu ſtellen, die Leidenſchaften und geheimſten Bewegungen des Herzens in eigenen Äußerungen der Perſonen zu ſchildern. Darum iſt das Drama ſo viel mächtiger als die beſchreibende Dichtkunſt, als lebendige Anſchauung kräftiger iſt denn geſchichtliche Erkenntnis. Dieſen Grundſatz benutzt er, um ſich auf die Seite Shakeſpeares zu ſtellen gegen die Franzoſen, getreuer Schüler Leſſings, echter Stürmer und Dränger und Nachfolger Goethes. Er vertritt den Geiſt germaniſcher Kunſt gegen die abſterbende franzöſierende Richtung der Literatur. So nimmt er auch die Freiheit des Künſtlers in Anſpruch gegen die Enge des Theaters, vor allem auch gegen den Unverſtand oder die Verſtandloſigkeit des Theaterpöbels, die er in einem wahrhaft ergötzlichen Prachtſtück Schillerſcher Jugendſatire dramatiſch vor Augen ſtellt. Und aus voller Bruſt, ſpricht er aus, wie er ſeine Menſchen empfindet, im ſtolzen Gefühl ihrer Außerordentlichkeit — ein ganz perſönliches Zeugnis über ſeine Stellung zur Seele des Werks: „Böſewichter, die Erſtaunen abzwingen, ehrwürdige Miſſetäter, Ungeheuer mit Majeſtät; Geiſter, die das abſcheuliche Laſter reizet, um der Größe willen, die es erfordert, um der Gefahren willen, die es begleiten. Man ſtößt auf Menſchen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne ſeinesgleichen iſt; die auf dem Weg zur höchſten Vollkommenheit die unvollkommenſten werden, die unglückſeligſten auf dem Wege zum höchſten Glück, wie ſie es wähnen."

In der veröffentlichten Vorrede iſt der Sinn weſentlich verändert. Wenig von der ſelbſtbewußten Auflehnung des ſelbſtherrlichen Künſtlers gegen Publikum, Schauſpieler und Theater, aber der entſchiedenſte Wunſch, ſich bei den Leſern einzuſchmeicheln. Der ſittliche Geſichtspunkt überwiegt ganz, — als habe er ſich

nur so tief mit den großen Übeltätern eingelassen, um „das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen“. So geht es in vielen Wendungen weiter. Die Vorrede ist ein rechtes Werk der Anpassung.

Die erste Berührung mit der Wirklichkeit zieht den Künstler herab aus den Höhen der freien schöpferischen Tat. Er fühlt ihren dumpfen Widerstand und sucht sich als der bewegliche und praktische Mann, der er ist, doch zu ihr in Verhältnis zu setzen. In diesen Worten ist das Leitwort ausgesprochen für die weitere äußere Geschichte der „Räuber“, die hier beginnt. Wie selten ist ein reines Verständnis einer eigenartigen künstlerischen Tat! Wir erwähnen unter den Rezensionen die gewiß bedeutendste von Chr. Fr. Timme, erschienen in der Erfurtischen Gelehrten-Zeitung 1781 am 24. Juli. Voller Bewunderung für das geniale Werk. „Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser.“ Auch mit mehr Liebe für die Szenen geschwollenen Gefühls, als wir sie heute aufzubringen vermögen. Die Erkennungsszene von Karl und Amalie findet er hinreißend. Dramaturgisch aber ist er mit seiner Weisheit ganz bei Lessing stehen geblieben. Mit einer entschiedenen Vorliebe für die alte Regelmäßigkeit will er überall das Überflüssige beschneiden, wozu er unter anderm die meisten Räuber rechnet, und zeigt dabei doch nur, wie er, in seinem Begriff vom Theaterstück ganz befangen, für das Eigentlichste der dichterischen Anschauung und für die eigentümlichsten Erfindungen Schillers keinen Sinn besitzt. Aber der Fall wird zum Beweise, wie sehr Schiller bereit war, auf jede Kritik einzugehn, die nur einigermaßen von Verständnis zeugte. Er hat bei der Bearbeitung der Räuber fürs Theater auf jede Ausstellung Timmes Rücksicht genommen, dagegen die Stellen, die er lobte, fast gar nicht angerührt oder gar bei ihnen noch versucht, sich zu überbieten.

In unserer Absicht liegt nicht, die Leidensgeschichte nach so

vielen Malen noch einmal zu erzählen, bei der aus dem Schauspiel, wie er es in der Buchausgabe genannt hatte, das Trauerspiel wurde, aus dem Werke großer Poesie das Theaterstück, aus dem genialen Sturmwerk voll von Tönen der unmittelbaren Wirklichkeit das historische Drama aus der Zeit, „als der ewige Landfriede in Deutschland errichtet ward". Für die Kenntnis Schillers bleibt diese Zwischenzeit unschätzbar. Wohl hören wir zuerst in seinen Briefen an Dalberg die schweren Seufzer des Phantasiemenschen, der sich in die Wirklichkeit schicken soll. Bald aber erstaunen wir über die Skrupellosigkeit des Theatermanns, mehr noch über die Vorsicht, ja Schlauheit, mit der er Dalberg behandelt. Die Sehnsucht zum Theater war eben doch zu groß. Überblicken wir aber die Änderungen, so grenzt es ans Unbegreifliche, wie er die tiefsten künstlerischen Leitgedanken aufgegeben, den großen Gehalt verstümmelt und unterschlagen hat. Überall nur die Theaterhandlung vor Augen kürzt und streicht er auf das grausamste die Selbstgespräche Franzens, die Stellen lyrischen Glanzes. Hier und da freilich bessert er auch kleine Unebenheiten aus, z. B. wenn die Intrigantenrolle Hermanns doch etwas sorgfältiger durchgeführt wird. Im ganzen aber ist es nicht viel weniger als ein Aufheben der tiefen Bedeutung seines Werks. Nur das wirkungsvolle Theaterstück bleibt über. Was soll man sagen zu der Änderung des letzten Aktes, in dem Franz wirklich vor Karl als seinen Richter geführt und dann in den Turm hinabgestoßen wird? Dies tugendsichere Abstrafen mit seiner Kleinlichkeit bricht die ganze Gewalt der Tragödie. Schwere Opfer hat die Bühne verlangt.

Von den erzwungenen Anpassungen abgesehen liegt die Erklärung dafür in einem Zuge, der uns bei dem blutjungen Dichter nicht wenig verwundert, — in der beinah grenzenlosen Verachtung des Theaterpublikums. Für ihn scheinen Dichtung und Theater zwei ganz verschiedene Dinge zu sein. Im übrigen war der große Erfolg, den er nun errang, ihm nur ein Anlaß

neuer Arbeit. Er ist in zwei Aufsätzen des Württembergischen Repertoriums sein eigener Kritiker sowohl der Theaterausgabe wie der Kritik geworden, wobei er nicht unterläßt, die geschichtliche Rolle seines Werkes hervorzuheben. Es ist das „einzige Schauspiel auf Wirtembergischen Boden gewachsen". Eine rücksichtslosere, eine aufrichtiger gemeinte Selbstkritik ist nicht möglich. Niemand redet schärfer über die Unnatur der Sprache als Schiller selbst, die zu ungleich und im Ganzen zu poetisch, bald lyrisch und episch, bald metaphysisch, bald biblisch, bald platt sei. „Wo der Dichter am wahrsten fühlte und am durchdringendsten bewegte, sprach er wie unsereiner. Im nächsten Drama erwartet man Besserung, oder man wird ihn zu der Ode verweisen." Wir bekommen den Eindruck des rastlos bildenden und im Schaffen zugleich nachdenkenden Geistes, der ohne Eigenliebe sein kann, da er einen wirklich großen Gehalt in sich trägt, der ihn reich macht, auch wenn er das bisher Geleistete aufgibt.

Die gewaltsamen Änderungen vermochten das eigentümliche Leben der „Räuber" nicht zu ersticken. Wir erfahren durch zwei Augenzeugen, wie das Werk auf der Bühne gewirkt hat. „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraume! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten einer Ohnmacht nahe zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht."

Also gewaltsame Erschütterung, — die Erschütterung, die eintritt, wenn uns etwas mit einem plötzlichen Riß herausseßt aus dem gewohnten Gesichtskreis. Es ist ein unmeßbar Neues, das uns packt. Die Hörer fühlten unmittelbar das Aufgehobensein der ganzen sittlichen Welt, das grenzenlos Gewagte, das gleichsam unser eigenes Leben in seinem tiefsten Grunde in Frage stellt. Es sprengte die Grenzen dessen, was man bis da für

moraliſch möglich, insbeſondere für bühnenmöglich hielt, wirklich als eine neue Welt, die aus ſich ſelbſt beginnt. Wir haben Ähnliches ſelber vor noch nicht langer Zeit erlebt. So wirken die großen Ereigniſſe in der Geſchichte des Dramas, die Werke, die ein neuer Anfang in der Literatur ſind.

III.

Von der Stellung der „Räuber“ in der Weltliteratur.

Am Beginn des Weges, den wir mit Schiller gehen wollen, reizt es uns, bei Gelegenheit ſeines genialen Erſtlings Betrachtungen darüber nachzuhängen, was er in ſich mag aufgenommen haben von der Literatur der Vergangenheit, wie er mit ihr zuſammenhängt und in ſie eingreift, und inwiefern vielleicht ſeine Phantaſie von hier aus einen beſtimmenden Einfluß erfuhr. Jeder Menſch iſt in einem beſtimmten, beſchränkten Sinn des Worts das Geſchöpf der Jahrhunderte. So ſehr das Werk des Genius aus dem Nichts als eine neue Welt hervorſpringt, immer reiht es ſich doch als ein neuer Verſuch, der Menſchheit ihr Leben in ſeinen tiefſten Gründen aufzuſchließen, an die Verſuche, die geweſen ſind, — immer ſetzt es doch die Geſchichte der Gattung fort, der es angehört, in unſerm Fall die Geſchichte der großen Tragödie. In dieſem Sinne möchten wir etwas von dem Hintergrund kennen lernen, von dem Schillers Werk ſich abhebt.

Nur erfordern Betrachtungen dieſer Art große Sorgfalt und Vorſicht. Wirkliche Entlehnungen nachzuweiſen, wenn ſie vorhanden ſind, hat nur ein ganz geringes Intereſſe. Weil es eigen- und einzigartig iſt, beſchäftigt das Werk des Genius die Jahrhunderte. Damit iſt die Aufgabe unwiderſprechlich gewieſen, es in ſeiner Eigenart ſo tief zu begreifen, wie es in unſern Kräften ſteht. Auch die vergleichenden Betrachtungen dienen dem Ziel, durch den Vergleich ſelber das eigenartige Weſen der Erſcheinung noch heller ins Licht zu ſetzen. Hier aber tritt gerade bei Unter-

ſuchungen aus dem Gebiete der Kunſt und Dichtung eine beſondere Schwierigkeit ein. Es gibt vielleicht kein anderes Gebiet, in dem wie in dieſem die leeren Wortſchälle ſo ungeſtört herrſchen und uns mit dem Schein der Einſicht täuſchen. Nirgends aber ſollten wir ſo ſehr nach Lebendigkeit und Genauigkeit der Auffaſſung ſtreben wie hier, wo die Lebendigkeit der Einzelanſchauung alles iſt. Milton, Klopſtock, Klinger, Leiſewitz, ſelbſt Shakeſpeare, Rouſſeau — ſind das mehr als Namen? ſind ſie, wenn wir uns mit der kurzen Hindeutung begnügen, mehr als ein Wortſchall? wacht wirklich ſo ganz von ſelber in unſerer Seele mit dem Namen die ſichere künſtleriſche Anſchauung auf, ohne die unſere Betrachtung doch ein bloßes leeres Gerede bleibt?

Nicht nur alſo über die Einzelheiten ſollen wir hinwegſehen auf das Ganze. Das ganze Werk, die ganze künſtleriſche Perſönlichkeit ſollen wir den Werken und Künſtlerperſönlichkeiten der Vergangenheit gegenüberſtellen. Wir ſollen auch dieſe Werke und Perſönlichkeiten der Vergangenheit erſt ſelber wirklich lebendig machen, erſt von ihnen die Beſtimmtheit der Anſchauung erwecken, damit wir ſicher ſind, nicht mit leeren Vorſtellungen zu arbeiten. Wir dürfen uns die Mühe nicht verdrießen laſſen, uns einmal wieder ganz zu durchdringen von Weſen und Größe der vergangenen Taten. Dann ergibt ſich erſt ein Maßſtab für die neue Tat, die wir werten. Rechnen wir doch ſo wenig wie möglich mit vorgeblich fertigen Begriffen! Ein großes Stück geiſtiger Leiſtungen, künſtleriſcher Arbeit ſoll wirklich an uns vorübergehn. Wer dem Künſtler folgen will in die Geheimniſſe ſeiner Werkſtatt, der muß das eindringende Intereſſe des Künſtlers nehmen an den Erſcheinungen, die er vorausſetzt.

In dieſem Sinne ſprechen wir von der großen Literatur, die in Schillers Phantaſie mitbeſtimmend lebendig war, und verſuchen „die Räuber“ einzureihen in die dramatiſche Literaturbewegung der Zeit.

1. Der Hintergrund der Bibel und der religiösen Dichtung.

Wir beginnen, wie billig, mit der Bibel. Sie spielt an einer Stelle selber mit. Amalia liest dem Alten vor. Sie wählt eine Geschichte aus dem Alten Testament. Die neutestamentliche Parabel vom verlorenen Sohn hat die ganze Erfindung mitbestimmt. Aus biblischen Anschauungen stammen neben vielem andern die Visionen des Weltgerichts, die auf die Propheten zurückweisen oder auf die Apokalypse, diesen Ausläufer alttestamentlich-prophetischer Literatur. Die Sprache, wie allgemein anerkannt, ist ganz gesättigt von biblischen Elementen.

Über alle direkten Beziehungen hinweg erkennt man die religiöse Grundrichtung des Dichters an dem riesigen Nachdruck, der auf das Sittliche fällt. Das Problem wird als ein spezifisch sittliches ja geradezu unterstrichen. Für beide Hauptgestalten handelt es sich um ihre höchst persönliche Stellung zur sittlichen Weltordnung, also um die religiöse Urfrage, und durch das ganze Werk geht die Frage: ist Gott oder ist er nicht? Es spielt in der beständigen Gegenwart Gottes. „Er versteht zu knüpfen" — „Einen kann er so leicht vermissen" — „Ein Vater dort oben — mein Vater nicht" — „Dein eigen allein ist die Rache, du bedarfst nicht des Menschen Hand" — und auf der andern Seite Franz' fürchterliches „Nein!" Hier schafft ein Dichter, dem die von der Bibel stammenden Vorstellungen beständig im Sinne liegen und das natürliche Medium aller tieferen inneren Erfahrungen sind, — dem das Sittliche und Gott eine Einheit bilden, und der, wenn er den Ernst der Sittlichkeit verficht, ein wenig Gottes Sache zu führen meint.

Auch erkennt man in dem religiösen sofort den protestantischen Dichter. Am persönlichen Gericht, wie das eigene Innere es hält, läßt er die Menschen sich aufreiben, läßt er Gott erfahren werden. Beinah scheint seinem Empfinden das alte Testament noch mehr

gemäß als das neue. Der Gott, der in diesem Stücke lebt, — und Gott lebt wirklich darin — heißt wohl zuweilen Vater; es gibt für ihn leise Töne kindlich-schwärmerischer Poesie; aber es überwiegt doch der Gedanke des richtenden Gottes. Das liegt so sehr an Schillers persönlicher Artung, der Richtung aufs Große, Gewaltige, Heroische wie an der Form, in der er die Religion zuerst kennen lernte, im kleinen deutschen Bürgerhaus, in patriarchalischen Verhältnissen. Das männlich Gewaltige gelingt ihm durchaus, das Zarte zwingt er sich ab.

Bei solcher Richtung des Geistes erwarten wir eine besondere Empfänglichkeit für jene Poesie, die biblischen Stoff gestaltet und in das moderne Empfinden übersetzt. Miltons „Verlorenes Paradies" ist nicht nur ein Lieblingsbuch des jungen Schiller gewesen, sondern hat auch wirklich auf seine Phantasie maßgebenden Einfluß geübt. Schiller weist auf Miltons Satan in dem später unterdrückten und durch eine neue Form ersetzten zweiten Bogen seines Stücks; er hat die Beziehung in der Vorrede aufgenommen und spricht in der eigenen Rezension seiner „Räuber" (Württembergisches Repertorium 1782) davon, wie „Milton, der Panegyrikus der Hölle, auch den zartfühlendsten Leser einige Augenblicke zum gefallenen Engel macht". Zwischen ihm und Milton herrscht wirkliche Verwandtschaft der Phantasie.

Das „Verlorene Paradies", zuerst 1667, dann 1674 erschienen, das eigentlich protestantische, ja puritanische Epos, ist das Werk eines Vorkämpfers gegen das katholisierende Königtum in England, selber beinah ein religiöses Zeugnis der großen Revolution, deren Sinn war, aus protestantischer Frömmigkeit das Leben zu gestalten, den Glauben in das Leben überzuführen und die neue Zeit Christi nun erst zur Wirklichkeit zu machen.

Daher wird dies eine theologisierende Poesie. Durch die Glaubensgedanken wird auch die Auffassung des Menschen bestimmt, der hier nicht mehr so unmittelbar gesehen wird wie bei

Shakeſpeare und in der Machtmenſchheit der Renaiſſance. Die moderne Gemütskriſe des Proteſtantismus zieht in die Dichtung ein.

Dieſe Poeſie ſetzt eine große Literatur bereits voraus, iſt eine Poeſie der Gelehrſamkeit und zwar der klaſſiſchen Gelehrſamkeit der Renaiſſance. Hier handelt es ſich nicht um einzelne Anlehnungen, ſondern um den bewußten Verſuch, den antiken epiſchen Stil zu erneuern und ihn zu modernem Inhalt in Verhältnis zu ſetzen. Es iſt klaſſiziſtiſche Dichtung.

Aber alles Erlernte, es komme vom Altertum oder von der Theologie, wird nun ganz perſönlich angeeignet. Der eigene puritaniſche Kampfgeiſt dringt durch alles hindurch. Als Kämpfer erſcheinen ſo gut Gott mit den Engeln wie Satan mit den Seinen, Himmel wie Hölle. Aus dem blinden und durch die antiken Muſen beſänftigten Greiſe ſpricht der Geiſt eines rauhen und waffenſtrotzenden Zeitalters.

Dieſe Kämpfe aber ſind Kämpfe für Gott und um Gott. Das Bewußtſein, um das Höchſte und Letzte bemüht zu ſein, ſpricht aus allen Teilen des Werks. Hier Gott und die ewig Gerechten, dort die gefallenen Engel, die ſich nicht beugen konnten, in der Mitte das erſte Menſchenpaar. So wird das Menſchenleben genommen im Lichte der ewigen Fragen des Guten und Böſen. Denn dieſe ganze Metaphyſik des Abfalls von Gott iſt ja nur eine mythiſche Ausdrucksform für den Bruch im Menſchen zwiſchen Ideal und Wirklichkeit. Viel bloßes Gedankenwerk beſchwert nun die Poeſie. Die trüben Grübeleien von der Gerechtigkeit und Güte Gottes, vom Urſprung des Übels, vom Fall und der Erlöſung des Menſchen, vom Weltgericht rücken die Geſänge nah an die theologiſche Abhandlung heran. Aber die ſtürmiſche Kraft des perſönlich beteiligten Herzens reißt über alles hinweg.

Miltons ganzer literariſcher Charakter wurzelt in dieſen Zügen. Er iſt ein Idyllendichter von der größten Kraft. Welche ſeltſame Idylle jedoch iſt dieſe vom Paradieſe! Er ſchreibt mit Rührung

und Zärtlichkeit für das unschuldige und schöne erste Menschenpaar. Aber es ist die Zärtlichkeit der Wehmut. Sie wissen bei den seligen Freuden ihrer Liebe noch nichts von dem Ansturm der Hölle, der auf sie lauert, wissen nicht, daß es nur die kurze Rast ist vor einer unendlichen Wanderung des Elends nicht nur für sich, sondern für alles Menschliche. Eine Schilderung, die, nichts weniger als naiv durch die Gestaltenfreude an der Wirklichkeit gebannt, vielmehr von der Erschütterung durch Ideen ihre Farbe bekommt. Die sentimentale Idylle ist Miltons künstlerische Großtat.

Das gleiche Pathos macht Schiller diesem Dichter verwandt. Einen rein germanischen Charakter trägt solche Dichtung in der kampfesfrohen Religiosität, in dieser die ganze Mannesseele ausfüllenden echt protestantischen Auseinandersetzung mit Gott. Darum war auch Milton das eigentliche Losungswort im Kampf um eine germanische Gestaltung der deutschen Literatur. Wir erinnern an Bodmers Prosaübersetzung von 1732, an Zachariäs Übersetzung in Hexametern 1760 und 1763. In dem geradlinigen Fortgang dieser Bewegung hat Schiller seinen Platz.

Der eigentliche Anknüpfungspunkt liegt in der Gestalt des Miltonschen Satan, von dem es im unterdrückten Bogen heißt: „Jener, der es nicht dulden konnte, daß einer über ihm war und sich anmaßte, den Allmächtigen vor seine Klinge zu fordern — war er nicht ein außerordentliches Genie?“ Wir kennen die Worte der unterdrückten Vorrede von „Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seinesgleichen ist“. Der Miltonsche Satan steht ganz vor uns, wenn Schiller fortfährt: „Menschen, die auf dem Weg zur höchsten Vollkommenheit die unvollkommensten werden, die unglückseligsten auf dem Wege zum höchsten Glück, wie sie es wähnen.“

Miltons Satan ist der, der nicht der zweite sein kann, der noch im Fall den Riesenstolz bewahrt, auch dem Höchsten sich

nicht beugen zu können, — der Erhabenſte unter den Engeln, ehe er fiel, — jetzt noch ein Ganzer in ſeiner Größe, die ſich nicht neigen kann. Wir geben in Zachariäs Übertragung die Verſe, aus denen ſein Charakter ſpricht:

Ihr Schreckniſſe, ſeid mir gegrüßet,
Sei mir gegrüßt, unterirdiſche Welt, du tiefſte Hölle,
Nimm mich, deinen neuen Beſitzer! Er bringt ein Gemüte
Zu dir, welches kein Ort und keine Zeit kann verändern,
Das Gemüt iſt ſein eigener Platz und macht in ſich ſelber
Aus der Hölle den Himmel und aus dem Himmel die Hölle.*

Wie ſagt Karl Moor? „Außendinge ſind nur der Anſtrich des Manns — ich bin mein Himmel und meine Hölle.“ Wir leſen bei Zachariä aus einem alten Miltonkommentator überſetzt: dies mache die ausſchweifende Meinung der Stoiker im Munde Satans lächerlich. „Lächerlich“ finden wir nun dieſe Meinung nicht. Aber der Hinweis öffnet einen welthiſtoriſchen Ausblick in die Geſchichte ſittlicher Gedanken.

Miltons bildlicher Ausdruck für Satans Weſen iſt, daß er, dem von Natur der herrlichſte Glanz eigen, plötzlich verfinſtert worden:

Noch hatte ſeine Geſtalt nicht
Ganz den urſprünglichen Schein verloren, er ſchien nichts geringers
Als ein Erzengel, welcher gefallen; allein nur verfinſtert
An der Herrlichkeit, die bei ihm ſonſt übermäßig geſtrahlet.**

oder:

ſo war er verfinſtert,
Aber an Glanz vortrefflicher noch als die übrigen alle.***

So ſcheint auch durch die Verfinſterung des Karl Moor noch immer der Glanz urſprünglichen Adels.

Worin liegt der eigentliche Reiz dieſer Geſtalt für Schiller ſo gut wie für Milton? Beide ſehen ihre Menſchen im Hinblick auf das ewige Geſetz, auf das Bild der vollkommenen Menſchheit.

* Zachariä I 248. — ** Ebenda 581. — *** Ebenda 589.

Da geht ihnen wie eine notwendige Gegengestalt der Mensch der völligen Verlorenheit auf. Malt sich doch in dessen Falle, gleichsam in uneigentlicher Darstellung, die ganze Hoheit und Würde des Sittlichen, die wir in ihrem eigenen Bilde doch nicht vor die Augen bringen können. Hier liegt auch die tiefste tragische Wirkung, die dem sittlichen Pathos möglich ist. Denn nur der Fall des Edelsten erschüttert unsere ganze Seele. Je mehr eine ursprünglich große Natur von sittlicher Macht der Anlage in Frage kommt, um so schrecklicher berührt uns die Verlorenheit. Ja, — noch im Untergang fehlt ein sittliches Moment nicht. Die Kraft des Entschlusses, die Energie der Persönlichkeit sichert diesen Gestalten sogar den sittlichen Anteil. Denn das wahrhaft Gute ist stets persönliche Tat!

Hier sind Naturen, die sich losreißen von aller Überlieferung und mit starkem Entschluß den eigenen Weg gehn, den Weg ihres starken Selbst, — ins ewige Elend. Den Gestalten der Philistermoral gegenüber sind sie die Überlegenen. Zwischen Verwerfung und Bewunderung geteilt folgen wir ihrem Weg, wie Schiller es so stark betont, und die Zwiespältigkeit unsers Gefühls fesselt uns, macht sie interessant.

Wo daher im Namen der Sittlichkeit ein allgemeiner Angriff gerichtet wird gegen eine in der Moral der Gewohnheit erstarrte Zeit, da tauchen die Satansgestalten auf, als die eigentlichen Heldengestalten der pathetischen Satire, die aus sittlichem Pathos und der Auflehnung gegen die moralisch verdumpfte Gegenwart ihre Nahrung zieht, — Gestalten mit dem Siegel der Verworfenheit auf der Stirn, aber ganz und in sich geschlossen, unheimlich, zum dämonisch Bösen bestimmt gerade durch ihre überlegene Größe. Der Glanz strahlt noch durch ihre Verdunkelung.

So steht Karl Moor im Namen der Menschheit gegen die schale Gesetzlichkeit des Zeitalters, in seinem Frevel selbst als der starke Jüngling, der sich nach dem Lichte sehnt. Die Tragödie aber, von der wir reden, ist nirgends tiefer herausgekommen als

bei ihm. Denn bei ihm iſt es die Kraft des Guten ſelber, die in Verzweiflung gerät. Daraus entwickelt ſich das Böſe in ſeiner Entſetzlichkeit. Er verfällt dem ewigen Verderben gerade durch den Adel ſeines Weſens. Die größte Reinheit des ſittlichen Pathos gehörte zu ſolchem Griff. Hier entfaltet ſich die Tragödie, die Milton nur dunkel geahnt hat. Sie iſt als eine Kataſtrophe von ewig menſchlicher Wahrheit aus den Hüllen theologiſcher Mythologie herausgeſchält.

Karl Moor bildet den Übergang vom Satan zu einer ganzen Gruppe von Helden im 19. Jahrhundert, zu den Helden Byrons, der nun wirklich in gleicher Richtung des Geiſtes als der Dritte neben Milton und Schiller tritt. Der ganzen geſetzlich beſtehenden Welt erklärt er den Krieg aus einem tiefen und ſtolzen Gefühl ihrer moraliſchen Dumpfheit heraus. Er iſt im 19. Jahrhundert der größte Dichter der pathetiſchen Satire. Und ſofort erſcheinen wieder die Verworfenen, die in ihrer Verworfenheit die Überlegenen ſind, unbändig an Kraft, unerſättlich nach dem Ruhen in ſich ſelbſt, nach Einzigkeit und Einſamkeit, vom Luzifer Kains an — alſo Satan ſelber noch einmal — bis zum Don Juan alle Varianten des gleichen Typus. Es iſt Eine Reihe von Miltons Satan über Karl Moor bis zu ihnen. Goethe zuerſt hat die Verwandtſchaft des Byronſchen Talents mit dem Schillerſchen erkannt.

Wir begreifen die drei als Verwandte nach Art und Herkunft. Sie ſind moderne Dichter — denn ſie ſingen von dem modernen Menſchen und ſeiner Not und Zerriſſenheit —, ſie ſind die ſpezifiſch germaniſchen mit ihrem Kampfestrotz und ihrer heroiſchen Herausforderung ebenſo ſehr wie mit ihrer treuen Hingabe an die wahren Lebenswerte. Ferner haben ſie alle drei den Fonds ihrer Bildung in proteſtantiſcher Religioſität. Endlich gaben ſie ſich in ihrem ſittlichen Pathos die Aufgabe, das Menſchenleben zu richten. Bei Byron bekommt die Sache einen Beiſatz von Selbſtgefälligkeit und Poſe, — es iſt die Poſe des Dichters ſelbſt. Ins Gebiet der ſubjektiven

Willkür tritt, was bei Milton religiöser Ernst, bei Schiller die große Tragödie des Sittlichen war. In genauem Zusammenhang damit tritt die Kraft der objektiven Darstellung zurück hinter der allerdings titanischen Stimmungsgewalt einer lyrisch sich selber gebenden Persönlichkeit. So wandelt die Gestalt aus dem Epos durch die Tragödie in die Lyrik hinüber, — allemal in Dichtungen des Ideals, die hierin unter einander verwandt sind als Gedankenepos, Gedankendrama, Gedankenlyrik. Karl Moor aber ist der Höhepunkt der Entwicklung. Hier ergibt sich einem tiefen Blick in die Gründe des Lebens ein objektives Bild von allgemein menschlicher Wahrheit. —

Man soll das Satansmotiv in der Poesie nicht mit dem Prometheusmotiv verwechseln. In diesem handelt es sich um den Menschen, der als einziger und alleiniger Schöpfer seines Lebens alle Abhängigkeit verleugnet. Die grenzenlose Schöpferkraft, nicht die Auflehnung macht hier das Wesen aus. Das Prometheusmotiv enthält mehr Lebensbejahung. Höchstens die Phantasterei unserer Tage vom Übermenschen stellt einen Versuch dar, Satanismus und Prometheismus zu verkoppeln. Hierin allein liegt ihre Neuerung. In der Fortbildung des Satanscharakters, der doch überwiegt, hat sie kaum eine Bedeutung, die den bisherigen Stufen gleicht. Die künstlerische Gestaltungskraft tritt jetzt ganz zurück; von der Gedankendichtung bleibt nur der Gedanke; Rhetorik und Prosa enden die Entwicklung.

Zu Schiller ist die Miltonsche Poesie auf dem Wege über Klopstock gekommen, wie denn dieser den Deutschen überhaupt die eigene religiös-germanische Dichtung gab. Schubart wurde Klopstocks Prophet in Württemberg. Schiller erfuhr als Kind den ersten Hauch großer Poesie aus seinen Werken. Daß er in seinen Räubern weiterwirkte, wußte er selbst. Vortrefflich bemerkt die Rezension von Amalia, sie habe zuviel Klopstock gelesen. Auf den Adramelech beruft er sich, als der eine Empfindung wecke, worin Bewunderung in

Abscheu schmilzt. An der Donau ruft Karl Moor: Ich — — „mitten in den Blumen der glücklichen Welt ein heulender Abbadona".

Wer verfolgen will, wie die Stimmungswelt Klopstocks in dem Räuberdichter weiterrauscht, der erblickt die beiden Dichtungen zueinander in seltsamer Nähe und Ferne.

Der „Messias" ist in all seiner riesigen und verschwimmenden Ausdehnung doch nichts als eine Ode. Epik und Erzählung treten ganz zurück vor der durchgehenden Absicht, beständig unmittelbar unser Gemüt zu erschüttern und zwar durch die Wucht überwältigender Vorstellungen, als die Klopstock die religiösen nimmt — von der Heiligkeit, dem Zorn, der Gnade Gottes, von der Not der Sünde und der Ewigkeit der Seele, vom Gericht der Welt und der Verworfenheit der Verdammten. Dies ist fast noch mehr Gedankendichtung als die Miltons; man möchte sie dogmatische Dichtung nennen. Durchweg wird die lutherische Dogmatik und ihre Wahrheit als das Medium für alle Lebensauffassung vorausgesetzt. Die männlich streitbare Religiosität des Engländers, die in dramatischer Epik ihren Ausdruck sucht, tritt zurück vor der lyrischen Beschaulichkeit des Deutschen. Er dichtet nicht als der Mund einer großen Geschichtsepoche, sondern in dem so gar nicht öffentlichen, so ganz privaten deutschen Leben, in dem die rein innerliche Gemütsbefriedigung das einzige Selbstsein des Menschen ist. Aber auch die dichterisch-reformatorische Bedeutung Klopstocks erklärt sich hier. Er machte die Dichtung wieder zur Sprache des Herzens in seinen tiefsten und heiligsten Gefühlen.

Eine aufs Erhabene gestimmte Seele belebt diese durch Ewigkeitsvorstellungen unser Gefühl bewegende Poesie. Schon hierin zeigt sich Schiller Klopstock nach angeborener Grundrichtung verwandt. Eigentümlicher noch ist die Beziehung in der Menschendarstellung. Die Geschichte Christi, die gerade als menschliche Geschichte die größte ist, welche sich auf Erden abgespielt hat, nimmt

Klopstock nicht in ihrem menschlichen Sinn, der zugleich ihr tiefster dichterischer Sinn ist. Auf den Knieen liegt er vor Christus als dem Mittler und eingeborenen Sohne Gottes. Wenn er ihn denkt, durchbebt ihn Gottes Heiligkeit. So aber steht er zu seinen Menschen überhaupt. Er stellt sie nicht hin in ihrem Charakter, läßt sie handeln und macht sie dadurch deutlich. Sondern er schildert sie durch die Wiederspiegelung in seinem Gemüt, jauchzt über ihren Zug zum Guten, schaudert vor ihrer Verstocktheit im Schlechten. Seine Menschen wandeln wie Transparente über die Erde, durch welche das Göttliche oder das Teuflische, Heiligkeit oder Verworfenheit hindurchscheint. Dafür ist der Kunstausdruck, daß jedem sein Engel zur Seite geht, der über ihn jubelt, wenn er gut ist, und weint, wenn er fällt. Judas Ischarioth hat zwei Engel. Der gute kehrt sich weinend von ihm ab und übergibt ihn dem bösen. Schillers Gestalten stehen da in der vollen Bestimmtheit ihres Charakters. Aber auch sie sind gesehen in dem vollen Gegensatze der ethischen Urmächte, Franz und Karl gegen einander wie das Böse gegen das Gute. Darum beherrscht auch wie bei Klopstock der Gedanke des Weltgerichts die ganze Schilderung. Wie man an dieser Stelle überschaut, was zwischen Klopstock und Schiller die deutsche Dichtung an Gestaltungskraft gewonnen hat, so erkennt man doch immer noch die Fortentwicklung aus der Klopstockschen Welt, aus der religiösen Grundstimmung des deutschen Geistesaufschwungs. Auch hier aber bedeutet Schiller das Überwinden der theologischen Befangenheit, das Herausarbeiten des ewig menschlichen Problems.

Die plastisch hingestellte Gestalt ist eindeutig und spricht durch sich selbst. Wer aber durch die Gefühlswirkung uns seine Menschen kennen lehrt, ist niemals sicher, daß er es getroffen hat, muß wiederholen, unterstreichen, übertreiben. So übertreibt Klopstock den Miltonschen Satan, indem er über ihn hinaus, noch verworfener als ihn seinen Abramelech gibt. Aber überwiegend ist doch diese

Religiosität, die nicht in einem großen Leben sich darstellt, sondern in kleinen Konventikeln zu Haus bleibt, eine Religiosität der weichen Herzen, der Rührung und der Tränen. Die Gestalt Klopstocks, mit der er den Gefühlskreis Miltons wirklich erweitert, auch die Lieblingsgestalt seiner Deutschen, ist Abbadona, der gefallene Engel, dem in seiner Verworfenheit das Gefühl für das Heilige als das wahrhaft Rechte geblieben ist, der dem Bösen Verfallene mit dem unendlichen Heimweh nach dem Guten. Keine Gestalt macht wie diese den Übergang aus der epischen Männlichkeit in die lyrische Weiblichkeit Klopstocks deutlich. Karl Moor stellt sich selber diesem zur Seite. Mit Recht! auch an ihm noch erschüttert uns der gefallene Engel und der unendlich bereuende. Im zweiten Gesange des Messias (V. 780 ff.) steht Abbadona am Eingang in das göttliche Weltgebäude. „Er sah die Welt und den göttlichen Himmel, weil er sich stets, in sein Elend vertieft, in Einsamkeit einschloß, seit Jahrhunderten nicht". Nun lese man seine Verse. Es ist genau der Ton wie bei Karl an der Donau und mehr noch vor dem Schlosse seiner Väter. Nur ist er durch Schiller aus dem Überirdischen ins Menschliche übersetzt. Kommt er uns nun doch auch bei Schiller hin und wieder noch etwas überstiegen vor, so müssen wir uns erinnern, aus welchen Höhen er sich herabgesenkt hat. Es ist der deutschen Poesie kein Leichtes gewesen, den Menschen in seiner vollen Menschlichkeit zu erobern.

Nichts seltsamer als die Liebe bei Klopstock. Bei ihm lieben sich Semida, der Jüngling von Nain, und Cidli, Jairi Töchterlein. Sie lieben sich von ganzer Seele, aber da der Mittler Cidli dem Leben wiedergab, gehört ihr Leben Gott, sie kann kein irdisches Weib sein. Hier streift das Andächtige hart an das Ungesunde. Eine Wolke großer Gedanken schwebt zwischen ihnen, ewige Treue und Vollendung in allem Guten und Schönen auf der einen Seite, ewige Entsagung um des Heilands willen auf der andern. Das Religiöse wird zur Ausschaltung der Natur. Wohl hat

Amalia zuviel Klopstock gelesen. Auch zwischen ihr und Karl wogen die großen verschwimmenden Gedanken, vor denen die Stimme der Natur schwach wird. Karl und Amalia sind noch ein rechtes Klopstockisches Liebespaar. —

2. „Die Räuber" in der dramatischen Literaturbewegung ihrer Zeit.

Wir wenden uns der Betrachtung zu, wie „die Räuber" hineingreifen in die dramatische Literaturbewegung der Zeit. Was war für sie vorbereitet? Was bringen sie Neues? Welcher Grad des Könnens war erreicht? Gerade auf das Drama richtete sich die Hoffnung der führenden Geister. In drei Werken finden wir damals die Hauptzeichen eines neuen Lebens, in Gerstenbergs „Ugolino" (1768), Lessings „Emilia Galotti" (1772), Goethes „Götz von Berlichingen" (1773). Hinter diesen dreien aber steht Shakespeare.

Hier vor allem gilt es, sich nicht an Wortschällen genügen zu lassen, sondern die Werke in ihrem Leben zu verstehn.

„Ugolino" gibt sich ganz und gar als ein künstlerisches Experiment. Personen und Handlung: Ugolino mit seinen drei Söhnen im Turm zu Pisa, die langsam verhungern. In den fünf Akten geschieht nichts, es sei denn, daß in den ersten beiden noch Hoffnung bleibt, vom dritten an alle Aussicht fehlt — Franzesko, der den Sprung ins Freie gewagt hat, wird als Leiche zurückgebracht. Alles nur eine qualvolle Entwicklung wechselnder Stimmungen und Aufregungen, kaum eine solche von Menschen. Die Charaktere setzen sich nur wenig gegeneinander ab, höchstens das rührende Knäblein Gaddo gegen die älteren Brüder. Das Liebenswerte der Knaben trifft Gerstenberg mit feinen Zügen, ihr Heraufsehen zum Vater, ihren Heldensinn. Aber schon beim Vater setzt die Kraft der Charakteristik aus. Seine Größe, von der viel die Rede ist, bleibt Pose. Auch die wechselnden Stimmungen endlich

laufen alle an einem Faden, Verzweiflung an Verzweiflung bis in die Todessehnsucht und zum Wahnsinn aus Hunger. In dem Wahnsinn verwirren sich die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit, bis in der letzten grauenhaften Steigerung der Vater den Sohn niederschlägt, den er für den verhaßten Todfeind, das Ungeheuer Ruggieri, hält.

Alles Nacht! Eine einzige Situation von Anfang bis zu Ende, ein düsteres Stimmungsbild, — ein einziger Ton, der abgewandelt, aber nicht zu einer Melodie entwickelt wird. Man dürfte sagen: Shakespeare höchstens in der Vermittlung Ossians. In der Kraft des Grausigen liegt die Wirkung auf die Zeit, in der rücksichtslosen Wiedergabe des entsetzlich Wirklichen. Solche Werke rütteln an den Grenzen der Kunst. Das große Wagnis gab ihm die Bedeutung einer starken Anregung für die schaffenden Zeitgenossen. —

Ein rechtes Werk der dramatischen Pädagogik, das eigentliche Werk der künstlerischen Erziehung für die jungen Dramatiker war Lessings Emilia.

Nicht aufgehoben ist hier das Gesetz des Dramas, sondern erfüllt, — ein Werk wie der Kanon des Polyklet, in dem alles Wissen Lessings von der Tragödie vor Augen gelegt und dargestellt erscheint, des Meisters, dessen Leben und Sinnen dem Drama gehörte, und der der dramaturgischen Einsicht eben ihr Hauptbuch in der „Hamburgischen Dramaturgie" geschaffen hatte. Aristoteles, die Alten und Shakespeare sind ihm in jeder Zeile gegenwärtig. Welche Schule hier ein junger Tragiker fand, das zu begreifen scheint uns der höchsten Mühe wert.

An dieser Arbeit fällt zuerst auf nicht sowohl der starke angeborene Kunstverstand wie bereits in dem Erstling Schillers als vielmehr die aufs höchste verständige Kunst. Der Entwicklung seiner Ansichten gemäß hat Lessing das Virginiamotiv in die Verhältnisse einer modernen bürgerlichen Tragödie übertragen. Er

rückt es in die Gegenwart, aber dann doch in die Ferne, nämlich nach Italien. So legt er sich in dem, was er auf dem Herzen hat, Zurückhaltung auf. Diese Zurückhaltung ist der beherrschende Grundzug seines Dramas.

Wie stellt er sich zu den Regeln der französischen Tragödie, von denen er uns theoretisch befreit hat? Die Einheit des Orts gibt er auf, doch nicht ganz. Die drei letzten Akte, die erst das eigentliche Stück sind, spielen an derselben Stelle. Die Einheit der Zeit behält er bei. Die Tragödie spielt vom frühen Morgen an an Einem Tage. Man verfolgt ordentlich den Weg des Uhrweisers. Der Meister weiß, wie dies die Zusammenfassung erleichtert, die dem Drama unentbehrlich ist, da es als unmittelbare Gegenwart verständlich und übersichtlich sich vor uns abspielen soll. Keine Rede also von den Freiheiten Shakespeares, deren Recht er selbst verteidigt hat. Auch die größte Sparsamkeit des Personenkreises macht er sich zum Gesetz. Keine überflüssigen Figuren und in den Szenen die knappste Aussprache. Nur zweimal sind vier Menschen auf der Bühne, sonst höchstens drei, meist zwei, sehr viele Monologe, — überall die äußerste Konzentration.

Alles steht im strengsten Sinne des Aristoteles unter dem dramatischen Urgesetze der Einheit der Handlung. Durch Handlung allein lernen wir diese Menschen kennen. Diese Handlung aber ist Eine, d. h. nachdem sie einmal angefangen zwischen diesen Leuten zu spielen, geht sie mit Notwendigkeit und unaufhaltsam in lauter unvermeidlichen Schritten bis zum Ende der Katastrophe. Wie diese Menschen einmal sind, kann es nicht anders sein. Zwei Lebenskreise treffen zusammen und dies Zusammentreffen ist ihrer aller Schicksal, das uns als ein Stück aus der Tragik des Menschenlebens selber erscheint, eben weil es bei den Menschen, wie sie sind, Notwendigkeit und unwidersprechliche Wahrheit hat. Wir erfahren das Menschenlos, das auch das unsere ist, tief erschüttert, wie Lessing es deutet — durch Mitleid und Furcht. Das ist

nicht dramatiſierende, ſondern dramatiſche Poeſie. Und hier war für Schiller zu lernen.

Studieren wir in dieſem Sinn die Knappheit und Klarheit der immer auf die Hauptſache gerichteten Entwicklung zunächſt in den beiden erſten Akten, die die Bedingungen des Stückes geben. Jeder gehört einem der beiden Lebenskreiſe, die hier zuſammenkommen; der erſte dem Prinzen. Sofort ſteht er ſelbſt vor uns und ſo, wie wir ihn für das Stück brauchen, einer alten Liebe eben noch widerwillig ſich erinnernd, von einer neuen heftig ergriffen, in der Flatterhaftigkeit der Launen, denen rückhaltlos folgen können für ihn eben heißt Fürſt ſein. Völlig enthüllt er ſich in der vorzüglichen Einführungsſzene mit dem Maler Conti. Der Gedanke wird Bild. Einander gegenüber ſtehn die Bilder der alten und der neuen Liebe, ſo aber auch einander gegenüber der Künſtler, ja die Kunſt und der Prinz, jene ganz äſthetiſches Gefallen an der Erſcheinung, dieſer brennend in ſinnlicher Begier. Wie bläht er ſich mit ſeinem Intereſſe an den künſtleriſchen Dingen und wie iſt es hohl! Eine Fülle von Geiſt liegt über dieſer Szene, aber keiner, der nicht ganz dazu gehörte; das künftige Ereignis zittert ſchon darin. Nun komme die innere Glut des Prinzen zum Ausbruch und die Tragödie in Fluß. Es geſchieht, indem der Prinz von Marinelli erfährt: heute heiratet Emilia, die du liebſt, und indem er den Entſchluß faßt, es zu hindern.

Die Erfindung Marinellis zeigt Leſſings vollendete Meiſterſchaft. Er iſt eine Maſchinenfigur und das Stück von ſeiner Seite ein Intriguenſtück. Aber ſo wirkt es nicht. Er erſcheint menſchlich wahr in ſich ſelber als einer, für den Intriguen eben das Lebenselement ſind, wahr vor allem, notwendig und hineingehörig in dieſem Lebensbilde. Denn das Lebensbild des Prinzen wird in ihm erſt voll und deutlich. Er iſt das notwendige Geſchöpf der prinzlichen Exiſtenz — als ein Menſch, für den die Laune des Herrn das einzige Geſetz, ja das Gewiſſen iſt. Daher bedarf

er des eigenen Gewissens nicht, sondern allein der schlauen Feinheit. Ganz nach einem andern gerichtet hat er keine Persönlichkeit in sich selbst und ist feige — denn Mut haben heißt ein Selbst einsetzen —, allmächtig und sicher, soweit die Launen keinen Widerstand finden, ohnmächtig zerschellend und geradezu dumm, wo Rechtschaffenheit und Manneswürde die Handlungen bestimmen und von ihm gefordert werden, — Kräfte, die in seinen Berechnungen nicht vorkommen. Der Prinz ist immerhin die Anlage eines Menschen von einem gewissen ungebundenen liebenswürdigen Adel des Gefühls, Marinelli nur ein soziales Produkt oder Mißprodukt. Nehmen wir die etwas zu bewußte kleine Schlußszene hinzu, die den Prinzen leichtfertig selbst bei einem Todesurteil, so ganz ohne das Bewußtsein der Verantwortung zeigt, so haben wir an dem Beginn der tragischen Handlung zugleich ein sprechend wahres Bild des Prinzen und seiner Welt. Damit aber das Weitere ohne Lücke sich entwickle, muß Emilia von der Liebe des Prinzen erfahren — und so beschließt er, sie in der Messe zu sehn. Ferner muß der Anschlag vorbereitet sein. Dies geschieht im zweiten Akt in der Szene von Pirro und Angelo. Sie setzt außerdem die Welt des Prinzen gleichsam nach unten fort. Wer kein Gesetz kennt, sondern nur Laune, der arbeitet mit Räubern. Es ist eine Kette: Prinz—Marinelli—Banditen.

Mit derselben Klarheit, immer in Bezug auf den Moment und zwar als den Moment der beginnenden Handlung gibt er im zweiten Akt die Welt der Galottis als einen Gegensatz der prinzlichen. Sie sind Grafen, aber es ist eine typische gut bürgerliche Familie an einem glücklichen Tage: die einzige Tochter heiratet einen braven Mann. An diesem Tage spricht der Prinz Emilia an. Nacheinander lernen wir sie kennen: die Mutter, eine wackere Frau, nicht unzugänglich der Eitelkeit, die Tochter vom Prinzen ausgezeichnet zu sehn, schließt echt weiblich die Augen vor der Gefahr und verheimlicht den Männern, was den Frieden des

Hauſes ſtören könnte. Darum bleibt der Vater ahnungslos vor dem drohenden Unheil, womit die Tragödie erſt möglich wird. Der Vater derb, bieder, ganz Rechtlichkeit, raſt im Gedanken, unlautere Abſichten des Prinzen könnten ſein Kind berühren. Die feine Geſtalt des Grafen Appiani zeigt, wie Leſſing Stimmung macht und den Ton findet für das Rührende des früh dahingerafften Helden: ſchwermütig mit ſeiner unermeßlichen Liebe ſteht er am Hochzeitstag vor uns, die im Glück ſchon vom Tode gezeichnete Geſtalt. Endlich Emilia ſelbſt. Aus der Meſſe kommt ſie — ſie iſt ſo fromm —, die Verlockungen des Prinzen noch im Ohr — unter dem Schauer des Verderbens als die Trägerin der Tragödie. Von dem Prinzen ſpricht ſie als: „Er! Er ſelbſt!“ — das unbewußte Kind — er beſchäftigt ihre Gedanken, die ſüße Verlockung hat ſie geſtreift. Dem Vater und dem Bräutigam meint ſie's erzählen zu müſſen — ſie iſt ſo wahr. Aber die Mutter redet ihr's aus — und ganz ein Kind vertraut ſie der Mutter. Wie ſie nun ſogleich für den Bräutigam zum Scherz ſich zwingt — faſt gehorſame Gattin ſchon mehr als Geliebte —, in ſüßer unſchuldiger Koketterie mit ihm — und ſelbſt dieſe iſt durch den Moment beſtimmt, denn um den Putz zur Trauung handelt es ſich, — das iſt der Ausdruck keuſcher großer Liebe. Ihr trauen wir ſtarke Entſchlüſſe zu, wenn man die Hand an ſie legt, — denn ihr ganzes Weſen iſt auf Reinheit geſtellt, und wenn ſie fällt, iſt es ein Opfer von tragiſcher Größe. Wenn die andern nur rechtſchaffene Menſchen ſind, in ihr liegt, in Mädchenlieblichkeit eingeſchloſſen, eine feine heldiſche Natur, echter weiblicher Adel. Zwei entgegengeſetzte Welten ſind dieſe des Prinzen und der Galottis, die der geſetzloſen Laune und die der Menſchen, denen das Leben im Geſetz der Rechtſchaffenheit ruht. Wenn ſie in Kampf geraten, geht's um die Frage von Recht und Geſetz im Leben, um große und bedeutende Dinge. Keiner der Züge in dieſer knappen Schilderung durfte fehlen. Hier herrſcht die Wort-

largheit eines Menschen, der gerade so viel spricht, wie er muß, aber die Sache erschöpft.

Mit der gleichen Klarheit entwickelt Lessing in den drei Akten, die folgen, aus den gegebenen Bedingungen die Katastrophe. In jedem Akt erledigt er eine notwendige Stufe mit einem ausdrucksvollen Moment. Im dritten gerät Emilia ins Netz. Jedes Wort des Prinzen, scheinbar von Achtung triefend, wird ein ausgestreckter Fangarm der Verführung. Und die Hilflosigkeit der armen Weiber — wie malt sie sich, wenn nun die Mutter hereinstürzt und schreit: Mörder! erschüttert in jeder Faser und uns erschütternd; denn den Schrei durchzittert das schlechte Gewissen der Frau. Er gibt die Stimmung des Moments, wie keine andere Erfindung es könnte: die weibliche Hilflosigkeit des Gefühls. Sie kann nur schreien: Mörder! Mörder! und das ist alles.

Mit dem vierten Akt tritt ein Mann auf den Plan, der Vater, Odoardo. Wie klären wir ihn auf, der nichts von allem weiß? Hier setzt Lessings größte tragische Erfindung ein, die wirklich erleuchtete Erfindung der Orsina. Nun ist nicht mehr bloß Wortschall, was zu den Bedingungen des Stückes gehört, die alte Liebe. Wir sehen sie. Durch eine geistreiche Erfindung motiviert Lessing ihr Erscheinen. Im Rausch der neuen Liebe las der Prinz den Brief der Orsina nicht. Darum ist sie da — wie die in der Sünde selbst schon bereitete Rache. Dies hat etwas vom tragischen Witz, immer noch mehr ein Einfall des feinen Kopfes. Aber der große Dichter spricht durch die Predigt — wir wagen das Wort —, die diese Gestalt ist. Vor uns steht mit ihr lebendig Emilias sicheres späteres Schicksal, wenn sie sich dem Prinzen ergibt. Was uns bis da fast nur als leichtsinniges Spiel berührt, wird als Verbrechen deutlich. Seelen gehen verloren dabei, große starke Seelen. Denn als Vollmensch erscheint sie in ihrer Erhabenheit über die Hofsphäre. Wie behandelt sie Marinelli und wieder, wie ist es aufs neue ein tragischer Ton, daß sie ihn jetzt, als Verlassene,

ſo behandelt. Wahnſinnig werden wie ſie, heißt ein ganzer Menſch ſein. Sie iſt die unſägliche Melancholie der mißhandelten Liebe. Das Verbrechen an der Menſchheit, das mit Emilia aufs neue beginnt, ſteht mit dieſer Geſtalt menſchgeworden vor uns.

Durch ſie erfährt Odoardo alles. Wie der Dichter nun dieſe Geſtalten einander nähert und wieder gegeneinander abhebt, iſt von einziger Kunſt. In ihrem Elend rücken ſie ſich nah, der Rechtſchaffene, dem der Prinz wie ihr ſein Heiligſtes raubt, und die Buhlerin, bis da der Gegenſtand ſeiner Verachtung. Daß es zwiſchen ihnen Gemeinſamkeit gäbe, hätte er nie gedacht. Er lernt noch etwas, der Alte, wird doch das Leben für ihn ſo ſchrecklich neu. Als Ausdruck ihrer Einigkeit gibt ſie ihm den Dolch der Rache. Sie iſt die Zerbrochene und das Leiden, das wohl noch haſſen, aber nicht mehr handeln kann. Hier aber hebt ſich gegen ihre dunkle Geſtalt ſeine reine Männlichkeit: der Dolch, der in ihrer Hand ein Werkzeug der Rache und des gekränkten Laſters, wird in ſeiner zum Werkzeug der Notwehr und der Rettung der Tugend. Die Selbſthilfe des Guten, das man mit Füßen treten will, wird die letzte Kataſtrophe des Stücks.

Alſo laſſen wir dem Alten keine Wahl, als entweder den Prinzen morden oder Emilia opfern; jenes ein Verbrechen, das auch ihn mit den Seinen ſchuldig macht, dies die letzte Hilfe der Verzweifelten. Hier gelingt dem Dichter wieder eine ſchneidende Pointe: die mit Mord und Verführung ihres Wegs gegangen, fädeln die Komödie einer richterlichen Verhandlung ein, um Vater und Tochter zu trennen. Und die Sinne der armen, früh über ſich und das Leben zur Klarheit gekommenen Emilia beginnen zu erwachen! Da reißt der Vater ſich und die Tochter aus dem Netz durch eine Tat, die, der Form nach Verbrechen, auch — blutige Ironie — vor den Richterſtuhl des Prinzen kommen wird, die aber Berufung einlegt an Gott und das ewige Gericht, als eine

letzte Hilfe. Solche Tat liegt außerhalb des Verständnisses und der Berechnungen Marinellis.

Der notwendige Schluß liegt in dieser blitzartigen Erhellung des Verhältnisses durch eine blendende Antithese. Der Rechtschaffene in der Lage des Verbrechers, der Verbrecher im Mantel und Faltenwurf des Rechts, das er auch noch für seine Launen braucht. Darum darf Odoardo den Prinzen nicht töten. Er würde durch eine gemeine Tat der Rache den andern gleich, da er nun, auch im fürchterlichsten Kampf das strenge Gesetz der Pflicht wahrend, nur rettet, was ihm anvertraut, — er rettet auch die eigene Seele dabei. Aber das Recht erlaubt keinen Gebrauch nach Laune. Der Mantel der Gerechtigkeit wird an dem Prinzen zu einem Bettlermantel, der keine Blöße deckt. Und hierin liegt das notwendige Ende: trotz aller Künste der Lüge ist endlich die Wahrheit da, und diese ist das Gericht. Marinelli steht ohne Maske. Was hilft es dem Prinzen, daß er die Verantwortung von sich schiebt? Daß sie den Braven ins Verbrechen getrieben, das richtet sie vor Gott. Hier liegt auch die blutige Spitze gegen den Despotismus. Ihr Hüter des Rechts kennt selber nur die Laune. Die Seelen der Rechtschaffenen, die ihr verwüstet, schreien gegen euch. Auch Emilia Galotti ist ein Werk sozialer Anklage.

Hier lerne der junge Dramatiker die strenge und aufs höchste sorgfältige Kunst: in menschlichen Charakteren Lebenskreise deutlich machen, die Charaktere in einheitlicher Handlung entwickeln, jeden Zug ins Ganze abgepaßt, Zug um Zug ineinander greifend in lückenloser Begründung, die Handlung das Zusammentreffen von zwei Welten, für die die Berührung notwendig zur Tragödie wird, in aller technischen Bewußtheit doch ein allgemeines Lebensbild von erschütternder Wahrheit und ein Gericht über die Zeit, nie ein Wort zu viel und doch der größte Gehalt, alles aufs äußerste gepreßt. Überall die höchste Strenge und Sparsamkeit der Form: wir finden eine einzige Szene des Prinzen mit Emilia,

eine einzige der Emilia mit ihrem Vater, und jeden Akt der eigentlichen Handlung auf das klarſte von einer Geſtalt beherrſcht — den dritten von Marinelli — die Netze der Intrigue ziehn ſich zu, — den vierten von der Orſina — das Fürchterliche des Ereigniſſes richtet ſich vor uns auf, das letzte Schickſal bereitet ſich vor, — den fünften von Odoardo — die blutige Tat des Rechts geſchieht. Dem entſpricht dann die Behandlung des Monologs und ſeine Verteilung in den Akten.

Allerdings — Leidenſchaft und Gefühl finden hier keine unmittelbare Sprache. Wir haben nicht den Eindruck eines ſchwellend reichen Lebens und urſprünglicher voll ausſtrömender Dichterkraft, ſondern der bewußten Kunſt und einer mit unendlichem Verſtand im Engen ſich zuſammenfaſſenden Natur. Auch die Sprache hat ihr Eigentümliches in den ſchneidenden Worten, die mit vernichtender Schärfe den Gedanken enthüllen, blendende Antitheſen des tragiſchen Witzes. Auch wo wir den Gefühlsausbruch erwarten, treten ſie ein wie Odoardos Wort, da er Appianis Tod erfährt: „Das iſt wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verſtand bringen und Sie brechen mir das Herz". Emilia iſt ein tragiſches Epigramm, kein Drama erleuchteter Dichtertat. Größere Dichtergaben mögen eingeſetzt werden. Aber von dieſem Vorbild dramatiſcher Form hat jeder zu lernen. — —

Der große Dichter, der dem Drama auch noch das Leben unmittelbarer großer Poeſie gab, war gekommen mit dem „Götz von Berlichingen". Nicht der Gedanke an das Drama und ſeine Form beſtimmt hier alles, ſondern es iſt, als ob das Bewußtſein erwache von dem, was Dichtung im innerſten Grunde iſt: zur Sprache gebrachtes Leben. Die ängſtliche Zuſammenfaſſung hört auf, ein ganzes Leben iſt ſchrankenlos ausgebreitet mit ſeinem Reichtum und ſeiner Wahrheit. Die Bilder ſcheinen nur ſo vor uns aufzuquellen — jedes in ſeinem beſtimmten Ton: in der Bauernſchenke prügeln ſich Reiter und Bauern, im nächtlichen Walde

treffen sich Ritter und Mönch, das Leben in der Burg, am Hof, beim Kaiser — eine einzige Szene nur, aber wie greifbar steht er da, wohlmeinend, aber schwach, ohnmächtig in der grenzenlosen Not — Überfall, Krieg in allen Szenen, Zigeunerleben, Bauernaufstand, Vehmgericht. Die Natur lebt mit vom frühen Morgen bis in die Mondennacht, und nichts bleibt toter Bericht, alles ist sprechend und menschlich belebt. Gegen Lessings gleichmäßig klare, scharf zugespitzte, geistreiche Sprache, die alle seine Menschen reden,— auch diese sprechen dasselbe kernige Deutsch, aber wie mit tausend Zungen, vom Witzspiel, der Aufgeblasenheit und frivolen Leichtigkeit des bischöflichen Hofs durch die Roheit ungebändigter Naturkraft, durch die gesunde Fülle männlich starker Seelen und das frische Jubeln des Naturburschen bis in die heiße Innigkeit sündiger Leidenschaft, die wie unter dem Druck der Nacht in atemlosen Bildern spricht. Es ist endlich nicht nur ein ganzes Leben, sondern das Leben einer ganzen Zeit. Über allem liegt die reiche Traulichkeit unserer deutschen Vorzeit, das Herz ergreifend.

Dichterisch zündet zumeist, daß dieser Dichter wie im deutschen Drama keiner vor ihm die Sprache des Herzens beherrscht, die Sprache der Leidenschaft: nebeneinander der fromme Ausdruck keuscher Mädchenliebe in Maria, die noch Knospe ist, die ruhige Treue von Götz und Elisabeth, das herzbeklemmende Flimmern der berückenden Zauberin Adelheid mit ihren Weislingen und Franz — eine Nebengeschichte, die für sich allein ein ganzes Stück und zwar des größten Dichters ist. Die germanischen Naturlaute erwachen wieder in der Poesie.

Was man nicht denken würde, alles ist so überraschend wahr, so überraschend klug. Es ist geradezu die ewige Geschichte vom Menschenleben: der schwache Mann in den Lockungen der Sinnlichkeit überwunden, der Redliche in Treu und Glauben getäuscht, von den Schleichern bei den Mächtigen verdächtigt. Denn das Leben gehört der Gemeinheit. Aber das alles nicht bitter, —

einfach, selbstverständlich. Gerade dies immer Wiederkehrende wahr zu geben gelingt nur der großen Dichterkraft.

Er stellt endlich alles unter einen durchgehenden Gedanken, der jeder Zeit, besonders jeder Jugend verständlich dem Werke selber unversiegliche Jugend sichert. Als die Richtung der Zeit schildert er den Druck gegen die Freiheit, das Unterdrücken des Menschen, — „mir kommt nichts beschwerlicher vor als nicht Mensch sein zu dürfen" —, Fürsten und neue schändliche Gesetzesformen unterdrücken den Freien überall. Aber frei zu sein ist das innerste Streben des Götz, — wir wählen das Wort, das den Zeitsinn bis ins Innerste erleuchtet: unmittelbar zu sein. Wie jene Jugend um Goethe aus allem Aufgezwungenen die Unmittelbarkeit der Seele retten wollte, so will es in seiner Weise Götz, ein Selbsthelfer, der er ist, deutsch, bieder und treu. Es ist eine Freiheit wie die des Vogels, der im Walde singt, und doch ist es hier auch eine politische Idee: wenn alle Mittelstufen fallen, bleibt Ein Reich und Ein Kaiser. So besagt Götzens Untergang das Heraufkommen der listigen und erkünstelten Undeutschheit, die zugleich selbstsüchtige Zersplitterung ist, über den deutschen Biedersinn, der Ein Deutschland will. Der schönen Freiheitsstimmung der Goethischen Generation entspringt eine im höchsten Sinn nationale Dichtung von einem Deutschtum, das Vergangenheit schien und Zukunft war.

Nichts an diesem Werk ist — wie bei Emilia — abzuleiten aus den allgemeinen Gesetzen des Dramatischen. Es ist nur es selber und aus sich selbst zu verstehn. Die Erleuchtung des dichterischen Gesichts, die doch immer das Eine bleibt, was not tut, tritt in ihr selbstherrliches Recht. Doch ist es selbst vom Standpunkt der Tragödie eine feine Erfindung, wie Götz, ein einzigesmal in guter Meinung sich verirrend und wortbrüchig, nun die ganze Meute derer gegen sich hat, denen seine Rechtlichkeit ein Dorn im Auge war. Unter ihrem Ansturm muß er fallen. Im ganzen bleibt es doch mehr dramatisierter Roman. So verschieden wirkt

ein großer Meister je nach dem Talent, auf das er trifft. Von Shakespeare lernt Lessing das Hervorwachsen des Schicksals aus den Charakteren und als das Darstellungsmittel hierfür die eherne Verkettung der Handlung, und von demselben Lehrer lernt Goethe das Ausbreiten eines ganzen Lebens mit seiner Fülle. Beides zusammen würde etwa Shakespeare sein. An die Dichter Deutschlands erging von Lessing der Aufruf zur strengsten Selbstzucht unter dem Gesetz der Form, von Goethe der Antrieb, sich frei zu ergießen im Strom durchempfundener dichterischer Erleuchtung. Wohin die Jugend sich wenden würde, konnte nicht zweifelhaft sein. —

Von der unter diesen Anregungen emporsprießenden Sturm- und Drangdramatik heben wir nur die beiden Werke heraus, die wirklich als Übergang zu den „Räubern" zu betrachten sind, „die Zwillinge" von Klinger, „Julius von Tarent" von Leisewitz, beide aus dem Jahre 1776, beide hervorgegangen aus dem Schröder-Ackermannschen Preisausschreiben für ein deutsches Originaldrama — die Zwillinge bekamen den Preis, Lessing zog den Julius vor —, beide Dramen behandelten dasselbe Thema, den Brudermord.

Wie Franz auf Karl ist in den „Zwillingen" Guelfo auf Ferdinando neidisch wegen der Erstgeburt, die hier zudem noch zweifelhaft scheint, und wegen der Liebe Camillas. Hier aber ist Guelfo, der jüngere, der Kraftmensch. Seltsam! auch ihm liest in den ersten Worten sein Freund Grimaldi aus dem Plutarch. Cassius steigt in seiner Seele auf als die Gestalt, die ihn lockt und bannt.

Das ganze Stück ist gestellt auf die Leidenschaft, den brausenden, ja schnaubenden Affekt Guelfos. Wie ein halb Wahnsinniger rast er, und da er den Ton gibt, schnaubt und keucht die Sprache in dem ganzen Stück in kurzen sich überstürzenden Sätzen. Neben Guelfo steht, vortrefflich gesehen als Ergänzungsfigur, sein Freund

Grimaldi — wie neben dem Sturm die Nacht, an unglücklicher Liebe siechend, gleichfalls halb wahnsinnig, aber in umnachtender Schwermut. Die bloße Nachbarschaft wirkt auf Guelfo dämonisch wie ein böser Geist. Es ist Carlos neben Clavigo, Mephistopheles neben Faust. Wie eine gefürchtete und verlockende fixe Idee aber schwebt vor Guelfo von Anfang an der Gedanke des Brudermordes als die einzige Entladung, die dieser schrecklich gespannten Seele helfen kann, — das Schrecklichste lauert von Anbeginn in der Luft —, ein tief tragischer, mächtiger Griff.

Das tragische Seelen- und Leidenschaftsgemälde Guelfos ist das ganze Stück. Nur in den Gegenwirkungen seiner Seele werden uns die Ereignisse gezeigt. Die andern Mitglieder der Familie, übrigens in wenigen Zügen fein getroffen, verschwinden fast schemenhaft neben ihm im Hintergrund. Die unselige Braut, reichen Herzens, die beiden Brüdern Gutes will, — die Mutter, die immer wieder den fürchterlichen Sohn mit den andern zu versöhnen sucht und, von wenigen Augenblicken abgesehen, nur Herzstiche dafür empfängt, der Bruder sanft und fein, mit sympathischen Zügen leise gezeichnet, — die stärkste Gestalt endlich der Vater, in der Weisheit und Ruhe des Alters, unter dem Einfluß der Frau zum Ausgleich bereit, aber doch ein Jähzorniger und Unbill Rächender wie Guelfo selbst. Lange schnaubt der Held auf derselben Stelle. Das ist ein Mangel. Die Ereignisse, die dann die Tragödie herbeiführen, spielen hinter der Bühne. Nur die Gegenwirkung der Leidenschaft sollen wir sehn: Guelfo wird vom Vater geschlagen, all seine Wut geht gegen den Bruder, er mordet ihn. Hier endet dann das Familiengericht des Vaters das Stück. Er richtet und tötet den Sohn. Also eine Familienkatastrophe auch hier, aber ganz als tragische Selbstzerstörung des Helden. Das Gericht des Vaters ist nur wie das letzte notwendige Wort.

In den leidenschaftlichen Ergüssen offenbart sich für Klingers Gefühl ein Heros, ein Löwe, ein Übermensch wie etwa in dem

echten Sturm- und Drangausbruch (III 1): „Und wenn ich denke, Grimaldi, was das Leben ist, wie einer, der eine vermögende Seele hat, tief bei der Erde liegt und ein anderer mit einem schwachen, eitlen, schmeichlerischen Geist über ihn hinausschreitet und hoch sitzt! Ich bin nur Guelfo — ein Mensch, der wegen seiner Taten schrecklich unter Freunden und Feinden ist. Da ist Ferdinando, ein eitles, schwaches, elendes, püppisches Männchen, der von Empfindsamkeit viel schwätzt, nichts als ein bißchen Mädchenseele hat." Dies zeigt auch, wie der Gegensatz der Brüder gesehen ist. Klinger hat große Momente der Steigerung. Wie noch an der Leiche der Neid um die Liebe durchbricht, die ganz Ferdinando gehört, — bei einem mächtigen Anschlagen des Kainsmotivs —, das weist schon mehr auf die „Braut von Messina" als auf die Räuber. Auch hier fehlt es nicht an Erinnerungen an die großen Geschichten der Bibel als das erste Vorbild dieser Poesie. „Ich stehe da," sagt der alte Guelfo, „wie Adam, als ihm der Gerechte erschlagen ward. Eva heult, die Braut klagt, Kain flucht den Alten."

Wie das ganze Stück — man möchte sagen — als ein einziger großer zwischendurch zuweilen aussetzender Monolog Guelfos gestaltet ist, gibt es der Dichtung bei mächtiger Leidenschaftlichkeit eine große Zusammenfassung und Einheit, in der sich in allem Sturm und Drang die Schule Lessings nicht zu verleugnen scheint. In der rein innerlichen Entwicklung, die zugleich Familienkatastrophe ist und tragisch ausläuft, könnte man die Vollendung dessen erkennen, was Ugolino versuchte. Meisterlich weiß Klinger die Stimmung zu treffen und zu wecken, in die alles getaucht scheint. Ferdinando, die Braut ins Schloß führend, sieht — so erzählt er — plötzlich den eigenen Geist; die Sturmnacht heult um die Burg wie die Leidenschaften in Guelfo; über die Frauen, wie sie den Brautputz rüsten, legt sich Todestraurigkeit. Die Einheit der Stimmung ist in diesem Werk der dem Shakespeare abgelernte Zug. —

Der Vergleich des „Julius von Tarent“ mit den „Zwillingen“ ist heute noch so reizvoll wie am ersten Tag. Auch hier spielt der Streit um die Herrschaft wohl seine Rolle zwischen den Brüdern. Das Entscheidende aber ist die Liebe zu demselben Mädchen. Als würden die verschiedenen Möglichkeiten der Fragestellung nacheinander versucht. Die Eifersucht entzweit die Brüder, die nun — ein geistreicher Einfall — jeder in einem der hier möglichen Grundmotive leben, Julius ganz Liebe, Guido ganz Ehrgeiz — aus Ehrgeiz streitet er jenem das Mädchen ab. Stößt nun Liebe gegen Ehrgeiz, so gibt es im Kampf eines Riesen gegen einen Riesen den großen Kampf. Es sind die Grundmotive edler Jünglingsnatur, — ein Kampf also von ewig menschlicher Bedeutung.

Nichts von der gewaltsamen Konzentration in dem Einen. Um die Geschichte beider Brüder handelt es sich, ja um die Geschichte des ganzen Kreises von Menschen, die alle auf ihre Art wichtig und lebendig sind: vor allem Blanca, die Braut, die Nonne geworden, um den Streit der Brüder zu ersticken, dann der Vater, der Fürst von Tarent. Alle haben mit einer gewissen schematischen Regelmäßigkeit ihren Begleiter, eine Erneuerung des französischen Vertrauten — wie anders als dessen dämonisches Aufleben in Grimaldi: neben Julius steht Aspermonte, neben dem Fürsten sein Bruder, der Erzbischof, mit der Gedankenwelt des hohen Geistlichen, neben der innig warmen Blanca — Cäcilia, die nicht liebende kalte Mädchenseele. Nur Guido, der Wilde, Ungesellige, Rauhe, steht allein.

In diesem Lebenskreis von Vater, Söhnen, Oheim, Brüdern, Braut spielt sich nun eine wirkliche Geschichte ab, die wir in einer Anzahl von Ereignissen miterleben. Der Vater, in Sorge um seinen Lebensabend und die Zukunft der Kinder, will sie von ihrer Liebe abbringen und versöhnen. Julius bereit, sein Fürstentum aufzugeben, gedenkt die Braut aus dem Kloster zu entführen;

Guido, gegen ihn gereizt, lauert ihm auf. Und ganz plötzlich iſt der Mord da, — in ſtarkem Gegenſatz zu den Zwillingen, nicht als ein Schickſal, das von längſt her über ihnen hängt. In ganz kurzen gebrochenen Tönen klingt das Kainsmotiv an. Der Vater — nach ſchweren Kämpfen — iſt auch hier der Richter, gibt aber dann die Herrſchaft auf und wird Karthäuſer. Memento mori. Überall bemerkt man gegen den Affektenſchwall und die Gewaltſamkeit der „Zwillinge" mehr Gelindigkeit und Maß, die der durchgehende Charakter ſind, wie es ja auch mehr im älteren Sinn eine ſauber durchkomponierte Kunſt iſt. Mehr Leſſing als Shakeſpeare mit Einem Wort.

Aber nun quellen überall auch die neuen Töne hervor. Der Verſuch iſt doch, in Julius eine unendliche Leidenſchaft zu ſchildern. Eigentümlich genug, wie dabei ſo oft ſtatt des heißen Gefühls die Reflexion, ja geradezu Philoſophie und zwar platoniſierende ſpricht. Daneben die Mädchenſchwärmerei mit heißen und ſüßen Tönen. Das Kloſterleben nimmt Leiſewitz ganz im Sinne Rouſſeaus und der Empfindſamkeit. Der ſprachliche Ausdruck, oft bis zur Ängſtlichkeit gefeilt und abhandlungsmäßig, zeigt ſich der Schwärmerei nicht unzugänglich. Ein reicheres wärmeres Leben ringt nach Sprache und dringt noch nicht durch. Es iſt wie ein Nebeneinander von Götz und Emilia, warmes Leben in ſtrenger, an der Tradition geſchulter Form, ein richtiges Werk des Übergangs.

Im Verhältnis zu dieſen Vorarbeiten gewinnt Schillers Leiſtung eine neue Bedeutung. Auch bei ihm handelt es ſich um die Brüder, um Herrſchſucht und Liebe und um die Beziehung zum Vater, der die in dieſen Kämpfen zerrüttete Familie verkörpert. Aber jene nehmen Brüder, um ſtarke Wirkungen zu haben. Darum iſt auch der Brudermord und das Gericht durch den Vater das ſchauerlich herausgearbeitete Ende. Schiller zuerſt ſtellt das innerlich Große und Schreckliche dieſer Tragödie heraus. Er läßt in einer langen Entwicklung alle Beteiligten

ſich gegenſeitig zum Verderben werden. Die ſeeliſche Kataſtrophe iſt alles. So zerbricht Franz am Bruder; ſo wird Karl zum Henker an Vater und Braut, ſo ſchmilzt in ihrem Anblick ſeine Verblendung. Erſt bei ihm entfaltet die Tragödie der Blutsverwandtſchaft in den Urverhältniſſen der Menſchheit ihre furchtbare Tragik. Wie vertieft er den Gegenſatz der Brüder, der ſich bei allen Vorgängern findet, zum ausſchließlichſten Gegenſatz, den es gibt. Sie ſind Gegenpole der ſittlichen Menſchheit. Seine Tragödie wächſt weit über alle jene Kämpfe um Liebe und Herrſchaft heraus. Wenn bei ihm der „Unmenſch“ ſeinen finſtern Weg verfolgt und Karl, der in rechtem Sinne ein „Menſch“ iſt, unſchuldig in ſeine Schuld rennt, ſo führt er die ganze Schrecklichkeit der großen Tragödie herauf, bei der Angelegenheiten der Menſchheit im Spiel ſind. Es ergibt ſich die rieſige Spannung eigentlich in zwei großen Tragödien, die dadurch Eine ſind, daß ſie zuſammen den Umkreis der ſittlichen Menſchheit erfüllen. Die wahre Tragödie der Familie, der wahre Gegenſatz der Brüder iſt radikal getroffen. So ſehr iſt bei allen Vermittlungen in der Zeit das Werk des Genies doch allemal völlig neu.

Die Räuber haben nicht das quellende Leben des „Götz“, das ſich an ſich ſelber freut, und das in lyriſchen Stimmungsakzenten immer wieder den eigentümlichen Ausdruck findet. Die Geſtalten, ſtatt ſich ins Unendliche zu individualiſieren, werden alle auf ein einfaches, echt tragiſches Lebensmotiv zurückgebracht, wodurch ſie ſchon im Jugendwerk eine Art von typiſcher Geltung bekommen. Die dramatiſch vereinfachende und kontraſtirende Form iſt in Schiller von Anbeginn mächtig. Dennoch tut auch hier wie im „Götz“ eine ganze Welt, ein Lebensganzes ſich auf, nur in wie anderem Sinn! Nicht in der Fülle ſeiner Erſcheinung; aber in den wenigen Geſtalten iſt die ganze ſittliche Welt nach ihren Grundmotiven in Frage. Aus dem ſittlichen Pathos ſpeiſt ſich die tragiſche Intuition. Endlich ſind die Räuber wie Götz Stimme

der Jugend und einer neuen Generation in der Luſt zur Freiheit, der Freude an dem Selbſthelfer. Auch dies wie anders! Wenn Götzens Selbſthilfe nur Selbſtbehauptung, Karls iſt Auflehnung und zwar eines lebendigen Gewiſſens und damit ſittliches Gericht über die ganze Zeit. Hier gehen wieder miteinander das dramatiſche Temperament und das ſittliche Pathos. Nicht eine genial ſich ausſtrömende Jugend ſpricht, ſondern eine reflektierende, der es ernſt iſt um die ſittliche Stellung zur Welt.

In weit größerer Nähe erſcheint er zur Emilia durch den dramatiſchen Formenſinn. Eine Formeigentümlichkeit iſt beiden Werken gemein. Wie in Emilia nach zwei Akten Vorbedingungen in den drei letzten die eigentliche Tragödie folgt, ſo gibt Schiller bis in die fünfte Szene des vierten Akts Vorbedingungen, dann erſt in der Kataſtrophe die eigentliche Tragödie. Man ſieht, hier fehlt die rechte Verteilung der Gewichte. Mit dem Erlahmen in der Mitte zahlen wir für die noch minder entwickelte Reinheit des Forminſtinkts. Weit mächtiger aber ſind die Räuber an genialer dichteriſcher Gewalt. Hier iſt ſouveränes Dichtertum mit der Zucht der Tragödie vereint. Auch eine Ähnlichkeit der geiſtigen Grundrichtung iſt da. Als ein ſittliches Gericht entwickelt ſich auch Leſſings Stück mit einem Nebenſinn politiſcher Satire. Nur bleibt das knappſte Andeutung. Bei Schiller ſchreitet das ſittlich richtende Pathos mit Gewaltſchritt; zur politiſchen kommt die ſoziale Satire hinzu. Auch hier ſcheint, daß erſt er zu vollem Ausdruck bringt, was bei den andern nur in Andeutungen ſich hervorwagt.

Mit Goethe gemeinſam, von den andern unterſchieden ſchreibt Schiller deutſche Tragödie; wie Leſſing, unterſchieden von den andern, Tragödie der Gegenwart. Ihm allein eigen iſt die Virtuoſität der Maſſenbewegung. Hier zeigt er ſich als der geborene Herrſcher des Theaters. Er achtet die Geſetze des Dramas genug, um ſich nie um die Wirkung zu bringen. Aber er iſt dennoch unerhörter in ſeinen Wagniſſen als irgend ein Stürmer und

Dränger. Er iſt es, weil er in Tiefen dringt, die ſie nie berühren,— denn er iſt die größere Natur. Nach allem, was die Zeit vorbereitet hat, erſcheint er im Bereich des Dramatiſchen als der Größte, als die Erfüllung, als der eigentliche geborene Tragiker.

3. Shakeſpeare, Rouſſeau, Cervantes.

Uber die kleineren Geiſter hinweg reicht Schiller als der erſte, der wieder an die volle Größe germaniſcher Tragödie rührt, Shakeſpeare die Hand. Im Grunde iſt doch dieſer ſein Lehrer geweſen. Was er ihm danken mag, wollen wir erwähnen. Einige entferntere Beziehungen zu großer Literatur bleiben dann noch zurück.

Franz Moor verleugnet nicht die Verwandtſchaft mit Richard III., der wie er ein phyſiſches Scheuſal iſt, und in dem wie in ihm das Böſe nackt vor Augen liegt. Den Unterſchied gibt der im höchſten Sinne hiſtoriſche Geiſt der ſhakeſpeareſchen Tragödie. Richard III. iſt ein Rieſe, vor dem wir ſtaunen. Er zeigt den ſtaatsmänniſchen Willen zur Macht ſo rein, daß er uns wie unter dem Eindruck einer Naturnotwendigkeit bannt. In blutiger und fürchterlicher Zeit iſt er der einzige, der ihre Zeichen begriff. Alle haben ſie geſündigt in Verrat und Mord, aber ſie leiden darunter, mit ſchlechtem Gewiſſen. Was ſie alle halb, er allein iſt es ganz — ein Vorzug, der immer gilt —; auf großem, grauſigem hiſtoriſchem Hintergrunde der eigentliche Ausdruck des öffentlichen Lebens, wie es nun iſt. Dies ganze Leben tritt mit ihm in die Kriſe; das Stück iſt ein Weltuntergang, — einer Welt, die ſo mit Blut und Verrat, mit Untreue und Unrecht beladen, daß ſie verſchwinden muß, damit eine neue komme; in den wenigen lichten Zügen des jungen Richmond am Ende taucht ſie empor. Nur ein Engländer, der mit einem großen Staate lebt, konnte ſo geſtalten. Shakeſpeares Überlegenheit über Schiller iſt an dieſer Stelle eine ſolche des engliſchen Lebens.

Um den Helden entfaltet sich daher der große Kreis kurz und schlagend charakterisierter Gestalten von öffentlicher Bedeutung, — jede zugleich ein Repräsentant. Aber alles faßt sich zusammen in ihm. Seine Entwicklung umschließt sie und bedeutet für sie alle das Verhängnis. Wir erleben es mit seiner Notwendigkeit, und wie dabei alle sittlichen Mächte draufgehn, Freund, Bruder, Vetter, Neffe, Mutter, Frau bis zu der letzten gewaltigen Krisis, die in gewissem Sinne wiederklingt in der des Franz Moor: zur Verzweiflung des Bösen in sich selbst und einem Selbstgericht erschütternder Art. Wir sprechen von Richards Monolog in der dritten Szene des fünften Aktes. Das Gewissen erwacht mit tausend Zungen; alle Untaten liegen auf ihm, er fürchtet sich selbst, er haßt sich. Der Zerstörer hat sich selbst zerstört und erbebt vor sich selber. Den gleichen plötzlichen Schauder finden wir in der Theaterausgabe bei Franz. Auch klingt selbst in den Worten an (allerdings zugleich an eine Stelle des Macbeth): Richard (III 2): „Wie ich einmal bin, So tief im Blut reißt Sünd in Sünde hin," Franz (IV 2): „Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünde gewatet, daß es Unsinn wäre zurückzuschwimmen, wenn das Ufer schon so weit hinten liegt. — — Also vorwärts wie ein Mann."

Wundervoll geht neben dieser schrecklichen Entwicklung der Chor der Frauen, auch sie z. T., wie Margarete, von Schuld beladen, weit mehr aber Trägerinnen des Unglücks und als Weiber doch immer fühlende Menschheit. Wie das Klagelied der leidenden Menschheit begleiten sie das Stück, keineswegs nur in lyrischen Tönen. An der entscheidenden Stelle, da er zum letzten Kriege zieht, greifen sie ein, — erste Veranlassung oder besser erstes Zeichen des Bruchs in seiner Seele. In all die Männerschrecklichkeit klingt das weibliche Mitgefühl hinein. Der Kreis der Menschheit vollendet sich, fast mit einer Bewußtheit antiker Kunst. Man kann die Stellen nicht lesen, ohne an den Chor zu

denken. Schiller selbst fand später in Richard III. den Geist der griechischen Tragödie. Neben der Lebensfülle, die das Werk bei aller Konzentration besitzt, verschwindet denn freilich Schillers abstrakt genommener Bösewicht. Und es ist ein Jugendwerk von 1593.

Stärker als die Nachwirkung Richards III. erscheint die des Othello (etwa 1602). Es war das erste Stück, das Schiller von Shakespeare kennen lernte, an dem sich seine Glut für ihn entzündete. Professor Abel benutzte es als Beispiel zur Verdeutlichung eines Konflikts der Pflichten, — ein Thema, das in Schillers Jugendphilosophie seine Rolle spielt. Jago ist wie Franz ein reiner Intrigant; wie durch Franz wird durch seine Intriguen in einer arglos edlen Natur eine Reaktion ausgelöst, die deren Verderben und die eigentliche Tragödie ist. Sogar der Bau des Werks ist dem der Emilia und der Räuber ähnlich. Die beiden ersten Akte geben nur Vorbedingungen, die drei letzten in der abrollenden Katastrophe das eigentliche Werk.

Shakespeares vollendete Kunst offenbart sich in dem, was den Othello unterscheidet, so gut von den „Räubern" wie von Richard III. In diesem ist der Schurke Konzentration einer ganzen Welt, die mit ihm zu Grunde geht. In Othello liegt die Tragödie in der edlen Natur selber. Als Kontrast zu dieser ist der Schurke gegriffen. Jene reagiert in ihrer Arglosigkeit mit einem elementaren Naturausbruch fürchterlicher Leidenschaft. Sein Kontrast ist daher ein kalter, naturloser, kleinlich aufs Zersetzen gerichteter Intrigant — fast wie bei Schiller. Aber bei diesem rückt er dann so gut wie gleichberechtigt neben dem Bruder auf; das Ganze schwillt zu zwei ineinander geschobenen Stücken an. Shakespeare weiß den Intriganten, obwohl er auch bei ihm alle Schritte bedingt, doch im Hintergrund zu halten. Das Werk bleibt reine Leidenschaftstragödie und sinkt nicht zum Intriguenstück herab wie die Räuber im ersten Teil. Der Gegenstand der Wut des Othello

endlich ist nicht wie bei Karl ein Abstraktum, die gesetzliche Ordnung der Welt, sondern warmes Menschenleben, Desdemona, sein anderer Kontrast, Leidenschaft der Hingebung wie seine des Ergreifens und Besitzes, alle Süße der Unschuld, die im ungerechten Leiden ihre ganze himmlische Schönheit entfaltet. Sogar dem kleinen Rodrigo gibt Shakespeare seine Stelle im Ganzen, verliert ihn nicht aus den Augen, wie es Schiller wohl mit Hermann geht. Er nimmt ihn als den gewöhnlichen Durchschnittsmenschen, der unter den Stürmen titanischer Schicksale, welche die reich angelegten Naturen zerstören, ahnungslos-blind seines Weges geht, — gleichsam der Abschluß des Stückes nach unten. Als reine Leidenschaftstragödie des natürlichen Menschen kann das Werk nie veralten. Karl Moor — obwohl um Jahrhunderte jünger — hat weit mehr besondere Zeitfarbe, die ihn uns fremder macht. Othello ist unter den großen Werken Shakespeares das regelmäßigste, das moderner Konzentration am nächsten steht.

An der Gestalt des Franz hat außer Richard und Jago noch Edmund mitgearbeitet im König Lear (um 1604). Die Ähnlichkeit geht abermals weiter. Auch dieser arbeitet gegen einen Bruder, gibt einen Vater schimpflichem Tode preis und ist ein kalter Buhler mit zwei Schwestern. Sogar beginnt auch er seine Intrigue mit einem gefälschten Brief. Wieder beobachten wir die abwägende Shakespearesche Kunst. Denn auch Edmunds Gestalt ist nur ein Widerspiel, um so viel reicher, wie die Tragödie hier reicher ist, so daß die Kontrastgestalt sich in einer ganzen Nebenhandlung entfaltet. Diese wirkt neben dem Fürchterlichen der eigentlichen Tragödie wie ein Rahmen gelinderer Ereignisse, die unter andern Umständen noch unser Blut erstarren machen würden. Es handelt sich um ein Abstufen des Schrecklichen.

Edmund selbst ist daher wieder nur im Ganzen des Werks zu begreifen. Dieses gibt ein sittliches Chaos, wie Schiller es gestaltet hat, die Auflösung einer Familie durch deren Glieder

selbst, aber mit diesem bedeutenden Unterschied, daß hier der Vater Gegenstand der Tragödie ist. Die Familie zersetzt sich durch den Undank der Kinder. So lösen sich die heiligen Bande der Scheu. Das wird erlebt von einem Greise, der, je tiefer er ins Leid kommt, bis in die Raserei des Schmerzes über den Undank hinein, umsomehr in sich einen neuen Menschen entfaltet, nämlich den Tiefsinn, den Herzensadel und Herzensreichtum einer wahrhaft königlichen Natur. Dadurch wird sein Erlebnis zu einem großen Gericht über das Menschenleben (IV 6), bis zu der bohrenden Frage des Tiefsinns: Was ist der Mensch? (III 4). Und was nur wahnsinnig machen kann in der grausen Unbekümmertheit der Dinge, das kommt zusammen, — zuletzt der Tod des treuen Lieblingskindes; denn der Tod fragt nicht, wen er trifft. Ein Weltgericht über den Menschen, ein Lied vom Menschenlose ohnegleichen. Dieses Ganze mit dem offenbarsten Kunstbewußtsein hineingestellt in eine wilde, noch rauhe Welt. Sie rufen nicht Gott an, sondern die Natur und heidnische Götter. Wir bewegen uns in heidnischer märchenhafter Vorzeit. Und die Natur spricht in elementaren Stürmen selber mit.

Edmund nun ist gerade der Mann der bloßen Natur, — ein reines Naturprodukt, außerhalb der Formen von Sitte und Sittlichkeit gezeugt, losgesprochen von jedem sittlichen Gesetz, eine pure rohe Naturkraft, aber in dieser mächtigen Welt mit der tierischen Pracht und Fülle der Natur, ein schöner, starker Mensch. Wieder aus dem Ganzen der Tragödie ergeben sich die Züge der einzelnen Gestalt.

Wie fein und bezeichnend ist doch dieser Unterschied: dem reifen weisen Manne gestaltet sich die Familientragödie im Schicksal des Vaters. Vater ist der heilige Name in der Natur. Wenn die Kinder den Vater leiden lassen, ist die sittliche Auflösung voll. Schiller aber ist jung, und unwillkürlich wird ihm sein Werk zu einer Geschichte der Jünglinge, der Brüder. Sein Vater ist ein

Schatten. Aber ſo groß iſt der innere Zwang der Wahrheit. Zum ſittlichen Weltgerichte wird auch ſein Stück erſt, als das Schickſal des Vaters in der Kataſtrophe in den Mittelpunkt rückt. —

Neben der Fülle und Höhe der ſhakeſpeariſchen Kunſt wird es für jeden ſchwer ſein, ſich zu behaupten. Er weiß — in Richard III. — eine Kataſtrophe des ganzen öffentlichen Lebens zu geſtalten. Er trifft wie kein anderer den ewig menſchlichen Affekt mit ſeiner gewaltigen Naturſprache. Er iſt der höchſte Meiſter der dramatiſchen Organiſation, der ſeine Menſchen gruppiert und ſchattiert, ſo daß jeder im Farbenkreiſe des Ganzen ſeine beſtimmte Nuance erhält. Hierdurch verſteht er, in jedem Werk das Ganze eines vollkommenen Lebensbildes aufzurollen.

Schiller hat zunächſt an Shakeſpeares großen Schurken gelernt. So viele Züge ſeines Franz aber auch zurückweiſen, er verſteht doch bereits, ihm die Zeit- und Sittenfarbe der eigenen Gegenwart zu geben. Auch nimmt er in ſhakeſpeariſcher und doch völlig eigener Art ihn als Kontraſtfigur zu Karl. Auch er alſo ſieht ſeine Menſchen von vornherein im Ganzen ſeines Werks.

Und auch in ſeinem Werk handelt es ſich bei aller größeren Enge um ein ganzes und vollſtändiges Lebensbild. Aber gerade hier liegt ſeine Eigenheit. Wenn er Franz und Karl wie die Gegenpole ſittlichen Lebens gegeneinander ſtellt und den Kampf um das ewige Geſetz des Menſchſeins in ihnen zum Austrag bringt, dann handelt es ſich ja bei ihnen um das Leben ſelber und ſeine ſittlichen Gründe. Die Sache der ganzen Menſchheit iſt in ihnen in Frage, — ein ſittliches Weltgericht auf Schillers Art.

Dieſe Weiſe der Kunſt und Tragik mit ihrer Gedankenhaftigkeit iſt ganz Schiller eigen. Daß auch hierbei große Tragödie lebendig wird, hat er bewieſen. Das Ergebnis, auf das wir hier ſtoßen, iſt von großer Bedeutung. Die ganze Entwicklung von Gerſtenberg bis zu Schiller ſpricht auf jeder Seite von Shakeſpeare. Schiller aber iſt der einzige, der bereits im erſten Werk kraft einer

nur ihm eigenen Art der tragischen Anschauung eine selbständige Form großer Tragödie neben Shakespeare hingestellt hat. —

Eine blassere und entferntere Beziehung zur französischen und zur griechischen Tragödie wird doch nicht abzuleugnen sein. Ein wenig vom Geiste Corneilles lebt wohl auch in den Schillerschen Helden — in der Art, wie Größe sie verlockt, Bewunderung ihr Stachel ist. Das Element naiver Selbstbewunderung scheint ihnen nicht fremd. Wenigstens als Worte aus der tragischen Dichtungswelt der Griechen geben sich die vielen Beziehungen auf das gewaltige Schicksal, auch der Hinweis auf den Finger der rachekundigen Nemesis. Aber wirklich die Seele griechischer Tragik atmet in Moors Vermessenheit, hineinzugreifen in Recht und Amt Gottes, in das Weltgericht. Die Hybris, die Vermessenheit ist sein Verderben. Wie er aber — es ist der tiefste tragische Moment — mit der Binde um die Augen seines Weges geht, mit jedem Schritt dem vermeintlichen Recht entgegen das entsetzlichste Unrecht und den eigenen Untergang herbeiführt, so daß eine gewaltige Enthüllung die letzte Katastrophe ist, das erinnert nicht nur im allgemeinen an griechische Tragödie, sondern geradezu an den „König Ödipus" des Sophokles. Es mag seine tiefen Gründe haben, daß Schiller gerade dieses Stück später so grenzenlos bewundert hat. — —

Karl Moor, der nicht shakespearisch ist, hat andere Quellen in der großen Literatur und zeigt sich gerade darin als die eigentlich moderne Schöpfung Schillers. Die Anregung durch Rousseau und Cervantes hat er selbst bekannt. In der Rezension zitiert er das Wort, das Helfrich Peter Sturz aus Rousseaus Munde berichtet und das wir genauer als Schiller mitteilen: „Plutarch hat darum so herrliche Biographien geschrieben, weil er keine halb große Menschen wählte, wie es in ruhigen Staaten Tausende gibt, sondern große Tugendhafte und erhabene Verbrecher." Daher also der Plutarch im Munde Karl Moors. Wenn der Verbrecher für etwas Erhabenes gilt, so klingt darin schon der Protest gegen den

dumpfen moraliſtiſchen Durchſchnitts- und Zeitverſtand. Schiller — hier wie immer radikal — macht dann das Verbrechen gar zum Aufſchrei des Guten. Man möchte ſonſt ſagen: Karl gegen Franz iſt Rouſſeau gegen Voltaire. Das Freiheit- und Naturſehnen Rouſſeaus klingt wieder in Karl und ſeinem Dichter als in der ungebrochenen Kraft eines hochgearteten deutſchen Jünglings.

„Jedermann", erklärt der Rezenſent Schiller, „kennt den ehrwürdigen Räuber Roque aus dem Don Quixote". Mit dieſem Wort verſetzt er uns in jene bekannte Epiſode voll echteſter Räuberromantik. Der Mann von ſtarkem Körper, mehr als mittlerer Größe, von ernſtem Blick und brauner Farbe, auf ſeinem gewaltigen Pferd, mit vier großen Piſtolen an der Seite, erſcheint gewiß als ein Vorgänger des Karl Moor, mehr noch durch ſein mitleidiges Gemüt; auch er iſt der edle Rächer für ſich und andere. Der Reiz des Räubertums iſt da, wenn auch noch nicht in der modernen Überſpanntheit, daß in ihm als einer Gottesgeißel ein ſittliches Weltgericht beanſprucht wird. Er zeigt nur in dem mißachteten Beruf den ſittlichen Adel einer großen Natur. Nicht nur in der geringwertigen Schauer- und Räuberpoeſie nach Schiller findet man das gleiche, ſondern z. B. auch bei Balzacs großem Räuber im Père Goriot, bei V. Hugo in den Misérables, in deſſen ſentimentaler Schilderung der Verbrecher zu einem Ideal von Sittlichkeit wird.

Nehmen wir aber die Beziehung der Räuber zum Don Quixote in der Tiefe. Der edle Junker ſetzt mit aller Aufopferung das Leben ein für ein Ideal, aber das Ideal iſt ein unmögliches. Es iſt das ſpezifiſch moderne Problem des nicht mehr naiven Menſchen, der den idealen Gehalt des Lebens nicht ſelbſtverſtändlich in ſich trägt, ſondern der ihn im Gegenſatz zur umgebenden Welt ſuchen muß. Aber genau das iſt der Fall des Karl Moor, der gleichfalls das ſittliche Ideal wirklich machen und leben will, da, wie er meint, das beſtehende Leben es verleugnet. Es iſt derſelbe Gegenſtand, dort in der Anſchauungsweiſe des Humors,

hier in derjenigen des sittlichen Pathos. Dort ist der Idealist ein unschädlicher Sonderling, das Ideal unmöglich, weil geschichtlich überholt. Hier ist es der sittliche Wille selber, der sich aufbäumt, aber das Ideal dennoch unmöglich, nach Gründen, die im Wesen des Sittlichen selber liegen, — dem einzelnen Menschen kommt nicht zu, Weltrichter zu sein. Dort antwortet die Wirklichkeit in all ihren derbsten allzu wirklichen Formen. Der Humorist lebt mit dem Recht des Wirklichen und verficht es gegen die Grille. Der Tragiker des sittlichen Pathos lebt mit der Idee. Sie weist die Anmaßung des Menschen in seine Schranken und wird ihm zum Schicksal. Humor und Pathos sind die beiden Ausdrucksformen für die Menschheit, die ihre Naivetät verloren hat. Eine tiefe Beziehung liegt vor. Auch hier bewegt sich Schiller in den großen Grundrichtungen moderner Literatur. Er setzt auf seine eigentümliche Weise in gewissem Sinn nicht nur Shakespeare fort, sondern auch Cervantes. In der Vorrede heißt es: „So war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern". Unsere ganze Betrachtung schließen wir mit Schillers Wort in der Rezension: „Wofern ich mich nicht irre, dankt dieser seltene Mensch seine Grundzüge dem Plutarch und Cervantes, die durch den eigenen Geist des Dichters, nach Shakespearischer Manier, in einem neuen, wahren und harmonischen Charakter unter sich amalgamiert sind".

Zweiter Abschnitt.

Von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“.

Erstes Kapitel.

Schillers Leben vom Austritt aus der Karlsschule bis zur ersten Übersiedelung nach Weimar.

Schillers dramatische Taten, die doch sein wesentliches Geschenk an die Nation sind, gliedern sich ganz von selbst in zwei große Gruppen. Die erste umfaßt die Werke seiner Jugend von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“, die zweite die Werke des reifen Mannesalters vom „Wallenstein“ bis zum „Wilhelm Tell“. So sehr „Don Carlos“ uns mit dem Dichter in eine neue und höhere Welt erhebt, so gehören doch jene Werke der Jugendzeit zusammen als Ausdruck desselben Geistes, sowie der gleiche, seiner selber bewußt gewordene Kunstgeist die ganze mit dem „Wallenstein“ beginnende Dramenreihe durchdringt. In diesem Sinne macht Schillers erste Übersiedelung nach Weimar den großen Wendepunkt seines Lebens aus. Dort in Weimar beginnen die Entwicklungen, mit denen er sich von der Jugend loslöst und die eigentümliche Reife seines Wesens erringt. Die ganze Zeit aber von seinem Austritt aus der Akademie bis zur Übersiedelung nach Weimar stellt sich als eine Einheit dar für denjenigen, der in ihr das immer gleiche Schauspiel sieht des jungen Mannes, den die Schule entlassen hat und der sich nun sein eigenes Leben schaffen

soll, der wieder und wieder sucht, gefunden zu haben glaubt und enttäuscht wird. Es ist eine Zeit des hin- und herwogenden Suchens, in der die Welle des Lebens ihn in der Gewalt hat. Erst der Mann, der nach Weimar geht und sich unter den dortigen Größen seinen Platz sichern will, hat sein Leben fest in der eigenen Hand. Wir berichten über die Lebensumstände Schillers, soweit es uns für das Verständnis seiner Arbeit wichtig ist, und begreifen in einer zusammenfassenden Schilderung die ganze Zeit bis zum Abschied von Dresden. Um die Daten zu geben, — wir verfolgen Schillers Lebensgang vom 15. Dezember 1780 bis zum 20. Juli 1787.

Ganz von selber bezeichnen sich innerhalb dieser Zeit die einzelnen Kapitel, deren wir fünf unterscheiden: Stuttgart, die Flucht, Bauerbach, Mannheim, Leipzig und Dresden.

1. Stuttgart.

Der wesentliche Inhalt der Stuttgarter Zeit ist die Herausgabe der „Räuber" mit ihren Folgen, unter denen die für Schillers Lebensentwicklung wichtigste der sich immer mehr verschärfende Gegensatz zum Herzog war, der ihn schließlich zur Flucht aus dem Vaterlande zwang.

Von Anfang an hatte er gegen die „Vatergüte" seines Herrn ernste Einwände auf dem Herzen. Dieser hatte bei Schillers Übergang zum Studium der Medizin den Eltern versprochen, er werde ihn in diesem Fach besser versorgen können. Nun bestand die Versorgung darin, daß Schiller als Regimentsmedikus zum Grenadierregiment Augé kam, einem Regiment verwahrloster Leute, so daß es zum Sprichwort in Stuttgart geworden war, und „zu Augé kommen" bedeutete etwa so viel wie auf den Hund kommen. Die Besoldung betrug monatlich 18 Gulden. Das Gesuch des Vaters, dem Sohn in seinen Mußestunden die Ausübung der Privatpraxis in Zivilkleidern zu gestatten, wurde rund

abgeschlagen. „Sein Sohn soll Uniform tragen.“ In dieser unkleidsamen Uniform, die den hohen hageren Mann unnatürlich einpreßte, wirkte er — und seine Freunde empfanden es — wie eine Karikatur, wobei dahingestellt bleibt, ob es eine Karikatur auf Schiller oder eine Karikatur auf den württembergischen Militärdienst war. Der Degen ohne Offiziersquaste galt ihm als das verhaßte und schmähliche Symbol der Subordination. Der Mann, wie er da auf der Wachtparade erschien, war ein lebendiger Widerspruch.

Etwas wie Freiheit nach dem langen Zwang der Akademie war es ja doch. So elend die Bude am Kleinen Graben aussah, die Schiller im Januar 1781 bezog — im Erdgeschoß, ein Tisch, zwei Bänke, zwei Feldbetten im Alkoven, ein Ofen zum Heizen und Kochen, an der nackten Wand Kleidungsstücke, in einer Ecke ein Haufen Kartoffeln und oft Scherben von Flaschen und Tellern darauf, in einer andern später ein Haufen Exemplare der „Räuber“ — und dies Paradies teilte er noch mit dem abenteuerlustigen Leutnant Kapf —, es war doch immer eine eigene Behausung. Da empfing man die Freunde, wie es einem gefiel, oder man versammelte sich mit ihnen am großen runden Tisch im Wirtshaus zum Ochsen an der Hauptstätterstraße. Sehr bescheiden waren die Gelage. Der Weinkonsum Schillers stieg nur selten von einer halben auf anderthalb Maß. In Stuttgart genügte das, um ihn in den Ruf eines wilden Menschen zu bringen. Gespräche und Lustigkeit bewegten sich ganz im Ton der „Räuber“. Schillers feurige Persönlichkeit beherrschte den ganzen Kreis und hielt ihn zusammen, Leutnant Scharffenstein, den wiedergewonnenen Freund, die Bibliothekare Petersen und Reichenbach, den tüchtigen Medikus Hoven, den Hofbildhauer Dannecker, den Hofmusiker Zumsteeg. Alle blickten zu ihm empor und bewahrtem ihm über das Leben hinaus bewundernde Freundschaft. Ein Stückchen kraftgenialischen Jugendübermutes lebte in ihnen, dem man

ſeltſam genug doch überall die philiſtröſe Enge der Stuttgarter Welt anmerkt.

Die Beſſerung ſeiner mißlichen Geldzuſtände ſuchte Schiller auf dem Wege der Literatur. Er gab in Mäntlers Verlag die „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen“ heraus, eine Zeitſchrift ohne alle literariſche Bedeutung, die ihm nur einige ſpaßhafte Kämpfe mit dem Stuttgarter Zenſor eintrug. Kampf iſt die Signatur auch ſeiner andern literariſchen Unternehmungen. Mit vollem Bewußtſein als Gegenſtück zu Stäudlins Schwäbiſcher Anthologie gibt er ſeine Anthologie auf das Jahr 1782. Ebenſo begründet er ſpäter — Oſtern 1782 — mit Abel und Peterſen zuſammen das Württembergiſche Repertorium der Literatur in der ausgeſprochenen Abſicht, Profeſſor Haugs einſt verdienſtliches, nun aber altersſchwaches Schwäbiſches Magazin zu erſetzen und Schwaben durch eine vornehme Zeitſchrift in die Literaturbewegung Deutſchlands einzuführen. Um größere Einſätze handelte es ſich bei den „Räubern“, die in jeder Zeile Kampf und Aufruhr ſind. Auch ihre Herausgabe war übrigens zugleich ſehr ſtark eine Geldſpekulation. Freund Peterſen ſoll in Mannheim einen zahlenden Verleger finden. „Höre Kerl! wenn's reuſſiert. Ich will mir ein paar Bouteillen Burgunder drauf ſchmecken laſſen. Leb recht wohl.“ Schillers Lieblingswein, der Burgunder, konnte nicht getrunken werden. Er mußte ſich entſchließen, das Stück im Selbſtverlag herauszugeben. Statt einer Einnahme brachte es ihm Schulden. Dieſe wuchſen in den böſen folgenden Jahren und waren ein nagender Wurm in ſeinem Leben.

Schiller ſchickte die Bogen dem Buchhändler Schwan in dem Gedanken, dieſer werde vielleicht das Werk in ſeinen Vertrieb übernehmen. Schwan lieſt ſie dem Freiherrn von Dalberg, dem Intendanten des Mannheimer Theaters, vor. Dieſer knüpft mit Schiller an. Es eröffnet ſich die Ausſicht, „die Räuber“ auf der Mannheimer Bühne ſpielen zu laſſen.

Das Buch erscheint. Mächtig ist der Widerhall, der der Stimme des Propheten in der Literatur antwortet. Wie ist mit einem Male Schillers ganze Lage verändert. Die Augen der Welt sind auf das junge schwäbische Genie gerichtet. Neugierige und berühmte Reisende suchen ihn auf, Leuchsenring, Nicolai, — nicht ohne einen sehr erstaunten Blick in die bunte Wirtschaft seiner Parterrestube zu tun. Wieland schreibt einen verbindlichen Brief. Der arme Schubart in seiner Gefangenschaft, der als der Schwächere an der schwäbischen Not zugrunde ging, aus der Schillers kühnere Männlichkeit ausbrach, pries sich selig, Schiller zu umarmen, der als ein Dr. Fischer bei ihm auf dem Hohenasperg eingeführt wurde, und begrüßte Schillers Mutter mit dem Gruß der Elisabeth an Maria. Und nun gar die erste Aufführung der Theaterbearbeitung am 13. Januar 1782 mit ihrem ungeheuren Erfolg. Schiller — ohne Urlaub mit seinem Petersen hingereist — war dabei. Ein junger Dichter, der mitanschaun darf, wie diese riesige Lebenswirkung von ihm ausgeht, wird dem Theater rettungslos verfallen sein. In diesen Stunden fielen die Würfel über sein Leben. Und nach der Aufführung das Zusammensein mit den Schauspielern in fröhlicher Tafelrunde bei Wein und berauschendem Gespräch! Er sah die Menschen um sich versammelt, denen er zu großartiger Bewährung ihrer Kunst Gelegenheit gegeben hatte. Er sah sie in der doppelten Illusion des schaffenden Geistes unmittelbar nach seiner lebendigen Einwirkung auf die Menschen, nach der er immer glaubt, die Seelen hineingezwungen zu haben in ein inneres Verhältnis mit ihm selbst und seiner heiligen Sache, und des glaubensvollen Jünglings, der sich auf die so Gewonnenen verläßt und ihnen die Zuverlässigkeit zutraut, sich für ihn nach seinem Werte einzusetzen. Schon in seinem ersten Brief an Dalberg findet sich eine Andeutung, wie gern er bereit sei, sich in Mannheim niederzulassen. Mit welchen Zukunftsträumen mag er zurückgefahren sein!

Alsbald brach der Konflikt mit dem Herzog aus. Dieser war nicht unempfänglich für den Ruhm, der durch Schiller, wie er meinte, auf ihn selber und seine Akademie fiel. Es war der erste Zögling, der die Blicke der Welt auf sich lenkte. Auch ertragen, wie bekannt, Selbstherrscher, die ihrer Sache gewiß sind, das freie Wort weit besser als schwächere und liberalere Regierungsformen. Immerhin bedurfte es wohl kaum der Aufschrift in tirannos, die das Titelbild der Räuber in der zweiten Auflage schmückte, um in ihm den Kitzel zu wecken, daß dieser Mann seine Macht fühlen sollte. Hatte jeder Württemberger das Gesetz seines Lebens vom Herzog zu empfangen, so doch vor allem dieser, der sich so eigenmächtig den eigenen Weg schuf.

Im Mai 1782 verreist der Herzog. Für diese günstige Zeit erbittet sich Schiller von Dalberg eine Aufführung der „Räuber" und reist — abermals ohne Urlaub — mit zwei befreundeten Damen, Frau Henriette von Wolzogen und Frau Hauptmann Vischer — wie man sagt, der Laura seiner Oden, — nach Mannheim. Die Sache wird bekannt. Der Herzog läßt ihn kommen. „Er ist auch in Mannheim gewesen, ich weiß alles; ich sage, Sein Obrister weiß darum." Dies leugnet Schiller. Er selbst erhält vierzehn Tage Arrest. In dem knirschenden Grimm über diesen Zwang brutaler Gewalt und erstickenden Unverständnisses nach den herrlichen Tagen der Freiheit, des Glanzes, des Ruhms kamen ihm die ersten Bilder seiner Luise Millerin. Er sah, welche Förderung er in seinem Vaterlande für sein Schaffen zu erwarten hatte.

Was noch hinzukam, ist für unser heutiges Gefühl die reine Tragikomödie. Spiegelberg nennt in der dritten Szene des zweiten Aktes das Graubündner Land „das Athen der heutigen Gauner". Dadurch fühlte sich ein unberufener Westfale in seinen Sympathien für die Schweiz beleidigt und griff Schiller in den Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten an. Dr. am Stein in Chur nahm die

Denunziation auf. In dem herzoglichen Garteninspektor Walter in Ludwigsburg fand man ein Subjekt, das erbärmlich genug war, die Sache an den Herzog zu bringen. Dieser, wie derartige autokratische Naturen meist gegen nichts empfindlicher, als wenn man ihm äußere Ungelegenheiten, Scherereien und Skandale einbrockt, läßt Schiller wiederum vorfordern. Als der „Vater"-Herzog nimmt er die Sache in die höchsteigene Hand. Er verbietet Schiller alle nicht-medizinische Schriftstellerei. „Ich sage Ihm, bei Kassation schreibt er keine Komödien mehr." Die Versuche Schillers, einen Widerruf, eine Milderung herbeizuführen, erbitterten den Herzog immer mehr. Wenn sich der Regimentsmedikus noch einmal herausnehme, an den Herzog zu schreiben, sei er in Arrest abzuführen.

Karl Eugen war der Mann, seinen Willen durchzusetzen. Hohentwiel und Hohenasperg, Moser und Schubart konnten als beredte Zeugen gelten.

In diesem Augenblick war Schiller zur Flucht entschlossen. In dem Württemberg Karl Eugens gab es keinen Platz für den Dichter Schiller. Er sollte den angeborenen Beruf opfern um der Launen und Willkür des Despoten willen. Wenn er sich dem entzog, tat er es, weil man Gott mehr dienen soll als den Menschen.

Der günstige Moment bot sich bei den großartigen Empfangsfestlichkeiten für den Großfürsten Paul von Rußland, dessen Gattin eine Nichte Karls war. Während in der rechten Aufregung kleiner Residenzen ganz Stuttgart nur Sinn hatte für Illuminationen, Jagdfeste und Einzüge, würde er unter dem Schutz der Nacht die Heimat verlassen.

Weder dem Freiherrn von Dalberg noch der Frau des Regisseurs Meier, die von Mannheim zu den Festen gereist waren, verriet er den Plan. Die Mutter und Schwester Fine wurden eingeweiht. Der Vater blieb ahnungslos. In der Nacht vom 22. auf den 23. Sep-

tember fuhren die beiden Freunde Schiller und Streicher als Dr. Ritter und Dr. Wolf unbehelligt durchs Tor.

Bereits im Juni und Juli hatte er Dalberg in dringenden und klugen Briefen gebeten, ihm zur Befreiung von Stuttgart und zu einer Anstellung zu verhelfen. Dalberg hatte sich nicht gerührt. Die Briefe lassen ahnen, welch' einer harten Zeit er entgegenging. Noch sieht er Menschen und Leben durch das Medium seiner Wünsche. Er glaubt an den Edelmut der Menschen und der Großen, — daß sie es als eine selbstverständliche Pflicht begreifen, dem Genius zu helfen. Noch hält er verbindliche Worte für den Ausdruck tatkräftiger Entschlüsse. Die kalte und harte Schule des Lebens und der Menschenkenntnis begann für ihn mit seiner Flucht.

2. Die Flucht.

Schiller hat in seinem Leben mit der Unzuverlässigkeit der Mächtigen, auf die er glaubte, sich verlassen zu dürfen, manches Trübe erlebt, aber dafür die einfache Menschengüte der Schlichten und Armen oft ergreifend erfahren, in keinem Falle vielleicht rührender als mit dem jungen Musiker Andreas Streicher, dem Genossen seiner Flucht. Es sollte kein Buch über Schiller geschrieben werden, das nicht diesem goldenen Herzen das Ehrendenkmal errichtete, welches er bei den Deutschen verdient hat.

Es war eine jener Jünglingsfreundschaften, bei der ein unwiderstehlicher Zug des Herzens beim ersten Sehn des Geliebten die Zuneigung entscheidet. Streicher wohnte in der Akademie einem akademischen Disputationsaktus bei. Schiller opponierte einem Professor. Da machten die rötlichen Haare, die gegen einander sich neigenden Kniee, das schnelle Blinzeln der Augen, wenn er lebhaft widersprach, das öftere Lächeln während dem Sprechen, besonders aber die schön geformte Nase und der tiefe kühne Adlerblick, der unter einer sehr vollen, breitgewölbten Stirne

hervorleuchtete, einen unauslöschlichen Eindruck auf Streicher. Bei der Abendtafel unterhielt sich der Herzog — den Arm auf seinen Stuhl gelehnt — auf das gnädigste mit Schiller. Und Streicher beobachtet dasselbe Lächeln, dasselbe Augenblinzeln wie gegen den Professor. Später hat der junge Musikus den Wunsch, den Verfasser der „Räuber" kennen zu lernen. Man stellt ihn Schiller vor, und so verwundert wie erfreut erkennt er in ihm den still geliebten Jüngling. So verwundert wie erfreut auch findet er bei dem Räuberdichter, den er sich als ein stürmisches unleidliches Genie gedacht, das seelenvollste und anspruchsloseste Gesicht, die größte Bescheidenheit, die größte Zartheit der Worte und des Benehmens und, wie sich von selbst versteht, die stolzeste Fülle ungewöhnlicher Gedanken. Verehrend beugte sich seine Seele vor dem mächtigen Geiste und war von Stund an in seinem Bann. Was die Gebildeten und Großen der Erde nicht aufbringen konnten, das hatte diese stille und einfache Seele, — das einzige, was dem Genius gegenüber ein wahres Verhältnis gibt, — die Liebe der mit dem eigenen Selbst bescheiden zurücktretenden und rückhaltlos anerkennenden und verehrenden Bewunderung.

Von diesem Tage an blieb er ihm treu zur Seite. Ihm las Schiller die fertigen Stellen des Fiesko vor, der ihm den Weg in die Welt bahnen sollte. Ihm vertraute er sich mit seinem Gedanken der Flucht. Streicher sollte in Hamburg bei Bach seine musikalische Ausbildung vollenden. Sofort war er bereit, mit Schiller zu reisen. Er hat ihm zur Seite gestanden während der ganzen Flucht, mit seinem wenigen Gelde dem noch ärmeren Freunde geholfen, mit seiner Treue ihn gestützt. Seine Pläne hat er ihm geopfert. Als Schiller bei Körner ein Asyl fand, blieb Streicher in der ungewissen Lage zu Mannheim zurück.

Sie haben sich aus den Augen verloren. Der einzige Brief Schillers an Streicher aus der späteren Zeit (Jena, 9. Oktober 1795) stellt in Schillers großer Weise schön und wehmütig das

erreichte Glück, das nur um das Opfer der Gesundheit errungen werden konnte, der stürmischen Vergangenheit gegenüber und atmet das volle Gefühl der Dankbarkeit für Streichers Treue. Dennoch scheint er uns nicht ganz von jener Innigkeit, die wir erwarten würden.

Als aber Streicher, der inzwischen ein hochangesehener Klavierbauer in Wien geworden war, hörte, daß Schiller nicht einmal in einem eigenen Grabe ruhe, schrieb er nach mehr als vierzig Jahren die Geschichte der Ereignisse auf, die er mit Schiller erlebt. Er wollte für die Grabesruhe des Freundes eintreten wie einst für sein Leben. Den Ertrag des hinterlassenen Manuskripts widmeten seine Hinterbliebenen als Beitrag zu dem Denkmal Schillers. So entstand das Büchlein „Schillers Flucht von Stuttgart und sein Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785 (Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1836)", — in seiner Schlichtheit eins der herzbewegendsten Bücher in deutscher Sprache. Jeder Deutsche soll es lesen. Man vergißt, wenn der Genius überwunden hat, so gern, wie oft sein Untergang die Frage von einigen Zufällen war. Es gibt uns das ganze Gefühl der Trostlosigkeit jener Tage, wenn wir hören, daß es Streicher noch in den spätesten Jahren seines Lebens unmöglich blieb, einer Aufführung von „Kabale und Liebe" oder „Don Carlos" beizuwohnen. Zu sehr überwältigte ihn die Erinnerung an die schreckliche damalige Lage des Freundes und preßte ihm Tränen aus. Für uns aber liegt darin etwas Versöhnendes, daß alle diese Not des Dichters solch ein treues Herz geteilt und durch seinen treuen Anteil doch wohl auch gelindert hat. — —

Dem Beginn der Flucht fehlen nicht die heitern Episoden. Am letzten Vormittag um 10 Uhr soll alles bereit sein. Streicher kommt und findet den Freund, wie er ohne jeden Gedanken für die Reise ein Gegenstück zu einer Ode Klopstocks dichtet, die ihm beim Packen in die Hände gefallen war und die ihn zum Widerspruch

reizt. Streicher, vor Ungeduld zitternd, muß erst beide Oden hören und die Schillers natürlich weit besser finden. Das Kapital zu dem großen Unternehmen betrug bei Streicher 28, bei Schiller 23 Gulden. Dafür trug Schiller zwei alte Pistolen bei, von denen diejenige, die einen ganzen Hahn, aber keinen Feuerstein hatte, in den Koffer gelegt, die andere mit zerbrochenem Schloß in den Wagen getan wurde. Der Wagen trug zwei Koffer und Streichers kleines Klavier. Als sie in die Nacht hinausfahren, flammt die Solitüde im Glanz der Illumination auf. Da erkennt Schiller die Umrisse des elterlichen Hauses und sinkt schluchzend zurück mit dem Ausruf: „Meine Mutter!“ Morgens zwischen 1 und 2 Uhr wurde in Entzweihingen Rast zum Kaffee gemacht. Sofort holt Schiller wieder ein Heft ungedruckter Gedichte und zwar von Schubart hervor, und sie berauschen sich an der „Fürstengruft“. Morgens um 8 erreichen sie die kurpfälzische Grenze. „Sehen Sie,“ ruft Schiller, „wie freundlich die Pfähle und Schranken mit Blau und Weiß angestrichen sind! Ebenso freundlich ist auch der Geist der Regierung.“

In Mannheim begann sogleich der furchtbare Ernst. Am 24. September besuchen sie den verständigen Regisseur Meier. Statt irgend welcher Freude und Hoffnung zeigt er den größten Schreck. Er sieht den Schritt als einen verzweifelten, Schillers Lage, wie sie sich denn auch erwies, als eine aussichtslose an. Sofort, verlangt er, soll Schiller durch seinen Obersten sich an den Herzog wenden, die Zurücknahme der ungnädigen Gebote, die straflose Rückkehr erwirken.

Zwei Entscheidungen von größter Bedeutung fallen in den nächsten Tagen. Auf seine beiden Gesuche erhält Schiller ausweichende Antwort. „Da Se. herzogliche Durchlaucht bei Anwesenheit der hohen Verwandten jetzt sehr gnädig wären, solle er nur zurückkommen.“ Von dort also nichts zu erwarten. Die Verbindung mit der Heimat ist durchschnitten. Von Karl Eugens

nachhaltigem Groll aber konnte man ſich jede Art der Nachſtellung verſprechen.

Das einzige wertvolle Gepäckſtück Schillers war das Manuſkript des Fiesko. Dieſer ſoll mit einem Schlage die Bewunderung der Schauſpieler, Dalbergs und des Publikums erzwingen, und dann wird ihm geholfen ſein. Am 26. September lieſt er das Werk bei Meier den Schauſpielern vor. Kein Zeichen des Beifalls nach dem erſten Akt: nach dem zweiten verläuft ſich die ganze Geſellſchaft. Allerdings erkennt Meier nachher den Grund des mißlichen Eindrucks in Schillers ſchwäbiſcher Ausſprache und der „verwünſchten", gleichmäßig überpathetiſchen Art zu deklamieren. Immerhin blieb die Vorleſung ein Mißerfolg, und keine Hilfe war zu erwarten von dort, woher allein ſie kommen konnte.

Damit der Flüchtling vor dem Herzog ſicherer ſei, — auch wohl um ihn nur einſtweilen los zu werden, rät Meier die Fortſetzung der Flucht bis Frankfurt. Am 29. oder 30. September bricht Schiller zu Fuß mit dem braven Streicher auf. Die ganze herrliche Bergſtraße wandert er in ſich verſunken in ſtillem Brüten dahin. Von Darmſtadt am folgenden ſchönen und heiteren Morgen bleiben noch ſechs Stunden. Immer wieder muß geraſtet werden, denn Schillers Kräfte verſagen. Blaß und elend legt er ſich, indes der treue Streicher Wache hält, im Walde zu ſtundenlangem Schlafe nieder. „Denn dieſer letzten Tage Qual war groß."

In Sachſenhauſen, der Mainbrücke gegenüber, im Gaſthof zu den drei Rindern nahmen ſie Quartier. Der Preis für Zimmer und Verköſtigung auf den Tag wurde ſorgfältig bedungen. Nun kam etwas Ruhe in das geängſtigte Herz. Sogleich aber wurde jetzt die Karte geſpielt, auf die er alles geſetzt hatte: Dalberg. Dieſer mußte helfen. Er hat Schiller auf den Weg des Dramatikers gebracht, deſſen Heimat die Bühne iſt, und ihn dadurch in ſeinem Vaterlande heimatlos und endlich unmöglich gemacht. Er hat ſich überzeugt von den genialen Kräften in Schiller und gibt

ſich doch als der große Mäzen. Er iſt der vornehme und reiche Mann, für den es ja eine Kleinigkeit gilt. Und was Schiller braucht und erbittet, iſt ſo wenig.

„Mit gepreßtem Gemüt und nicht mit trockenen Augen“ ſchrieb er am nächſten Morgen an den Reichsfreiherrn. „Sobald ich Ihnen ſage, ich bin auf der Flucht, ſobald habe ich mein ganzes Schickſal geſchildert.“ Die Bitte, die er ausſpricht, iſt lächerlich beſcheiden. Er wünſcht auf den Fiesko, den er in ſeiner augenblicklichen Verdüſterung nicht theaterfertig machen kann, einen Vorſchuß von 300 Gulden. Davon ſollen 200 dienen, um ſeine in Stuttgart zurückgebliebenen Schulden zu löſchen, die die ehrliche Seele des Flüchtlings mehr drücken als die eigene Not, — nur 100 will er für ſich ſelbſt, um ſich einige Wochen über Waſſer zu halten. Es iſt eine ſeltſame Welt. Rembrandt, der noch jetzt die Kunſthändler reich macht, endete im Bankerott. Wenn Fiesko auch Schillers ſchwächſtes Werk iſt, brachte doch auch er im Lauf der Jahre den Buchhändlern und Theatern Hunderttauſende ein, und ſein Schöpfer hat umſonſt gebettelt um einen Vorſchuß von 300 Gulden.

Die Laſt war vom Herzen. Nun blickte Schiller mit Heiterkeit auf das kaufmänniſche Gewühl der reichen Stadt, auf das bunte Bild der hin und wieder fahrenden Schiffe auf dem Main. Mit Genugtuung hörte er bei den Buchhändlern von dem großen Erfolg der „Räuber“ und entdeckte ſich ſogar einem unter dieſen in der Freude ſeines Herzens. Die ſchaffenden Kräfte ſeiner Seele erwachten wieder. Ehrfürchtig, lautlos blickte Streicher nach dem Abendeſſen auf den mit aufwärts gerichteten Blicken in tiefem Schweigen lange daſitzenden Freund. In dieſen Stunden hat ihm Schiller dann von ſeinem neuen Plan der Luiſe Millerin erzählt. Neue Hoffnungen leuchten auf; neue Pläne werden entworfen.

Endlich auf der Poſt Briefe aus der Heimat und aus Mannheim. Sie eilen in ihr Zimmer und leſen. Dalbergs Beſcheid

lautet: daß er keinen Vorſchuß leiſte, weil Fiesko in dieſer Geſtalt für das Theater nicht brauchbar ſei; daß die Umarbeitung erſt geſchehen ſein müſſe, bevor er ſich weiter erklären könne.

Keine Klage, kein heftiges oder hartes Wort kam über Schillers Lippen. Aber es war das Ende der Illuſion. Er galt Dalberg genau ſo viel, wie er ihm unmittelbar für ſein Theater nützte. Um ſeiner ſelbſt willen für ihn etwas zu tun lag dem vornehmen Herrn völlig fern. Und dies war die ganze Hoffnung geweſen. Nun lag die einzige Ausſicht in dem Ertrag der Schillerſchen Arbeit. Die ganze Frage war, wo und wie er mit möglichſt wenig Geld möglichſt lange exiſtieren könne. Mannheim war billiger als Frankfurt. Auch konnten dort die Freunde für den äußerſten Notfall eintreten.

Alſo nun — nach vierzehn Tagen — zurück! Aber alles Geld iſt verbraucht. Aushelfen müſſen die 30 Gulden, die Streicher zur Reiſe nach Hamburg erhält. Dieſer verzichtet alſo um Schillers willen auf die eigenen Pläne.

Mit dem Marktſchiff fahren ſie von Frankfurt nach Mainz. Von dort wandern ſie zu Fuß nach Worms. In Nierſtein können ſie — ſelbſt in ihrer Lage — als echte Deutſche der Verſuchung nicht widerſtehen, den berühmten Wein kennen zu lernen, was ſie einen kleinen Taler koſtet. Sie fanden ihn ſchlechter als ſeinen Ruf. „Aber als ſie ins Freie gelangten, als die Füße ſich leichter hoben, der Sinn munterer wurde, die Zukunft ihre düſtere Hülle lüftete, und man ihr mit mehr Mut als bisher entgegen zu treten wagte, glaubten ſie, einen wahren Herzenströſter in ihm entdeckt zu haben und ließen dem edlen Wein volle Gerechtigkeit angedeihen.“

Mit einiger Mühe kamen ſie nach Worms. Dort erhielten ſie die Einladung, ſich mit Meiers zwiſchen Worms und Mannheim in Oggersheim im Gaſthof zum Viehhof zu treffen. Sie nahmen dort Quartier und wechſelten der Sicherheit halber noch einmal ihre Decknamen; Schiller hieß Dr. Schmidt, Streicher Dr. Wolf. So

waren sie Mannheim nah und doch noch etwas besser als dort verborgen. Es war ein ärmliches Leben. Sie schliefen beide in einem Bett. Der Betrag für Kost und Wohnung wurde wieder genau ausbedungen. Die Barschaft konnte für drei Wochen reichen.

Sofort schrieb Schiller den Plan des neuen Trauerspiels auf. Erst in den ersten Novembertagen wurde die schwierige Umarbeitung Fiskos für Dalbergs Theater fertig. Nun glaubte er sich gerettet. Dalbergs Antwort blieb aus. Am 16. November bat er noch einmal in der größten Erwartung um Entscheidung. Sie fiel so schroff wie möglich dahin aus, „daß dieses Trauerspiel auch in der vorliegenden Umarbeitung nicht brauchbar sei, folglich dasselbe auch nicht angenommen oder etwas dafür vergütet werden könne". Ein Antrag Ifflands, dem Dichter um seiner Verdienste willen eine außerordentliche Ehrengabe von acht Louisdor zu gewähren, wurde rundweg abgelehnt.

Die letzte Aussicht war geschwunden. Die Oktober- und Novembertage waren feucht und trüb, der Aufenthalt in der Dürftigkeit und in dem Hause des rauhen polternden Wirts so unbehaglich wie möglich. Dazu kam noch immer die Furcht vor dem Herzog. Als einmal ein württembergischer Leutnant — wie sich später herausstellte: ein Bekannter Schillers — in Mannheim sehr lebhaft nach ihm fragte, gerieten der Dichter und seine Freunde so in Furcht, daß man ihn eine Nacht im Palais des Prinzen von Baden verborgen hielt. Und nun versagte alle Hoffnung.

Da entschloß er sich, in das Asyl zu flüchten, das ihm die Mutter eines jüngeren Zöglings der Akademie, seine Freundin Henriette von Wolzogen, auf ihrem Gute in Bauerbach bei Meiningen für den schlimmsten Fall schon längst angeboten hatte. Er verkaufte an Schwan den Druck des Fiesko. Der Ertrag genügte gerade, um die Kreidestriche an der schwarzen Wirtstafel zu Oggersheim zu löschen, sich etwas auszustatten und ein geringes Reisegeld nach Bauerbach mitzunehmen. Die Freunde holten ihn

in Oggersheim ab, um ihn bis Worms zu begleiten. Sie fanden ihn, da die Entscheidung nun einmal eingetreten war, mutig und gefaßt. Im Posthaus zu Worms sahen sie von einer erbärmlichen Schmiere Ariadne auf Naxos dargestellt. Die Schauspieler lachten und spotteten; aber Schiller, ernster Gedanken voll, sah alles mit tiefem, ruhigem Blick. Wenig bedeutete ihm die ärmliche Erscheinungsform vor dem Bilde der Kunst, das er innerlich sah in seiner Phantasie, und noch in seiner dürftigsten Darstellung war es ihm heilig.

Lärmend und fröhlich nahmen die Schauspieler, mit einem langen, stummen Händedruck nahm Streicher von ihm Abschied. Und als er nun leichtbekleidet hinausfuhr in die furchtbare Kälte — es war der 30. November —, da hielten die nach Mannheim zurückkehrenden Weltmenschen sich auf über den unverzeihlichen Leichtsinn des jungen Dichters. Warum war er nicht in Stuttgart, warum nicht Arzt geblieben? Sie gaben ihn halb verloren. Nur Iffland hatte Worte der Verteidigung. Und Streicher schrieb nach all den langen Jahren: „noch heute erfüllt es ihn mit Trauer, wenn er an den Augenblick zurückdenkt, in welchem er ein wahrhaft königliches Herz, Deutschlands edelsten Dichter, allein und im Unglück hatte zurücklassen müssen". Streicher selbst, der nun nicht mehr nach Hamburg konnte, kämpfte sich in Mannheim durch.

Der Ertrag an Lebenskenntnis, den diese Zeit Schiller gebracht hat, ist ausgesprochen in den Worten seines ersten Briefes an Streicher aus Bauerbach: „Was Sie tun, lieber Freund, behalten Sie diese praktische Wahrheit vor Augen, die Ihren unerfahrenen Freund nur zuviel gekostet hat: wenn man die Menschen braucht, so muß man ein Hundsfott werden oder sich ihnen unentbehrlich machen. Eines von beiden, oder man sinkt unter."

3. Bauerbach.

Keine äußere Not, keine Möglichkeit der Enttäuschung an Menschen, keine angstvolle Spannung auf das Gelingen verzwei-

felter Pläne, ländliche Stille und Friede, viel Liebe und Güte — das war in Schillers Leben Bauerbach, eine idyllische Insel in einem stürmischen Meer. Als er sein Leben geborgen hatte, dachte er dankbar daran zurück. Noch in seinem Todesjahre wünschte er sich, die Stätte einmal wieder zu besuchen, an der er zum ersten Male frei und glücklich war.

Im Grunde spielt viel unschuldige Selbsttäuschung mit und zeugt von der jugendlichen Schmiegsamkeit seiner Seele. Er konnte in keinem neuen Zustand Fuß fassen, ohne sich für ihn zu begeistern. Jeden bildete er zu einem Ideal um. Er, für den diese ländliche Existenz auf die Dauer ganz unmöglich war, der Menschen, Welt und Leben brauchte, bildete sich wahrhaftig ein, er werde in Bauerbach leben und sterben. So sei es seiner philosophischen Seele gemäß, die der Menschen müde nur sich selbst und einigen geliebten Freunden und — setzen wir hinzu — vor allem Freundinnen leben wolle.

Nach einer Reise von sieben Tagen, nach fünfundsechzigstündiger bitterkalter Fahrt kommt er am 7. Dezember in Meiningen an.

Das erste, was er fand, war ein Freund, oder vielmehr, er schuf ihn sich. Er bildete sich den Menschen, an den er zufällig empfohlen war, in seiner Phantasie zu dem Freunde um, den er brauchte. Es war der Bibliothekar Reinwald, ein gelehrter Mann und ein ordentlicher Bibliotheksbeamter, zugleich ein talentloser Dichter, fünfundvierzig Jahre alt, verbittert durch ein an Enttäuschung reiches Leben, eine kleinliche, enge und gedrückte Seele, dabei kränkelnd und hypochondrisch, schon damals der Anlage nach das, als was Schiller ihn später erkannte, der rechte Philister. Jetzt aber war er ihm der Freund, der ihn mit dem Menschengeschlecht wieder aussöhnen sollte. Voller Überschwenglichkeit vertraut er sich ihm an.

Am späten Abend erreichte er das Herrenhaus in Bauerbach, eigentlich ein besseres Bauernhaus. Auf seine Briefe hin führt

man ihn in das erwärmte erleuchtete Zimmer. Da sitzt er, durch Meilen getrennt von allen Menschen literarischen Interesses, ganz allein. Und nun ade, Welt! nun herbei, treuer Genosse weltverlorener Stunden, einsamer Fleiß!

Vom 8. Dezember 1782 bis zum 24. Juli 1783 blieb er da, mehr als sieben Monate, und wenn nun auch allerhand Beziehungen besonders zu den Pfarrern der Umgegend sich entspannen, bei der großen Einsamkeit ist es doch geblieben. Die Wanderungen nach Meiningen, das Zusammentreffen mit Reinwald am dritten Ort ändern daran nicht viel. Schiller mußte ja auch verborgen bleiben. In das Bild der Zeit gehören die immer wieder abgelassenen Briefe, die über seinen Aufenthaltsort und seine Pläne täuschen sollen.

Also bestellt er sich zunächst von Reinwald aus der Bibliothek Bücher in einer endlosen Liste, — für sein dramatisches Handwerk, kunsttheoretische, historische, philosophische, wenige medizinische, Shakespearesche Dramen, St. Réals Novelle vom Don Carlos, Romane, Reisebeschreibungen. Die jüdische Botenfrau, die Judith, besorgt die Bestellungen zwischen Meiningen und ihm. Seine Arbeit gilt der Luise Millerin, die doch weit langsamer gefördert wird, als er wünscht. Dann schwankt er zwischen einer „Maria Stuart" und einem „Imhof", dessen Stoff vielleicht mit dem späteren Geisterseher Verwandtschaft besaß. Endlich im März 1783 entschließt er sich für den Don Carlos, gehoben durch die Stimmung des ersten Frühlingsnahens, jubelnder Freundschaftsempfindung und junger Liebe.

Er fühlt meiningisch genug, um ein satirisches Spottgedicht zu schreiben, das nur für den Meininger Lokalpatriotismus Wert besaß. Sonst lebt seine Gelegenheitsdichtung von Dankbarkeit und Liebe für seine Pflegemutter.

Diese tritt für ihn in den Mittelpunkt seines Empfindens. Sie erntet die Begeisterung des Freundes und die Dankbar-

keit des Sohnes. Sie war eine arme Adlige, die nur mit allerhand fürstlicher Protektion ihre Kinder durchs Leben bringen konnte. Gegen Neujahr kommt sie mit ihrer Tochter Charlotte nach Bauerbach. Fortan sind die beiden Frauen der einzige Inhalt des Schillerschen Denkens. Alles andere tritt daneben zurück. Er begleitet sie auf Ausflügen in die nächste Umgebung; kaum zurückgekehrt schreibt er entzückte Briefe hinter ihnen her und reist ihnen wieder nach. Dazwischen ergibt sich etwa wieder so eine schwärmerische Freundschaftsepisode mit einem jungen Freiherrn Ludwig von Wurmb. Da die Frauen scheiden — am 24. Januar —, zählt er die Tage bis zu ihrer Rückkehr. Da sie mit dem Frühling am 20. Mai zurückkehren, ordnet er einen großartigen festlichen Empfang, und gar im Juni, als sie nach kurzer Abwesenheit wieder in Bauerbach sind, schlafen in seiner Seligkeit alle seine Arbeiten ein. Schon vorher war es ihm ein Leichtes erschienen, um ihretwillen auf den Dichterlorbeer zu verzichten.

Charlotte von Wolzogen war sechzehn Jahre alt, zart, hold, blauäugig, unschuldig, blond. Wie die Dinge lagen, war es völlig unmöglich, daß Schiller sich nicht in sie verliebte. Nun bediente sich die Natur noch ihres alten kleinen Kunstgriffs. Sie blies durch Eifersucht die Leidenschaft zu hellen Flammen auf. Schiller vermutete mit Recht in dem eleganten jungen Offizier Herrn von Winkelmann einen Nebenbuhler. Er schreibt an ihren Bruder Wilhelm von Wolzogen, einen jüngeren Akademiegenossen (25. Mai 1783): „Noch ganz wie aus den Händen des Schöpfers, unschuldig, die schönste, weichste, empfindsame Seele, und noch kein Hauch des allgemeinen Verderbnisses am lautern Spiegel ihres Gemüts — so kenn ich Ihre Lotte — und wehe demjenigen, der eine Wolke über diese unschuldige Seele zieht.“ Und ein andermal hangend in seiner Qual und mit aufblitzendem Triumph: „Wir haben — mit dem größten Vergnügen beobachtet, daß eine ansehnliche Provinz ihres Herzens dem bewußten Götzen noch

nicht erb- und eigentümlich gehört." Schillers junge Männlichkeit war von mancher vorübergehenden Neigung aufgestachelt und gereizt. Aber dies war die erste Liebe. Und nun verstehen wir, warum es ihm als das schönste Los erschien, in Bauerbach zu leben und zu sterben.

Unwiderstehlich jedoch ist die innere Vernunft der Dinge. Bereits im März hatte Dalberg „auf verbindliche Art" wieder mit ihm angeknüpft und sich nach seinen dramatischen Arbeiten erkundigt. Der Antwort Schillers merkt man das Vergnügen an, daß er sich dem Mächtigen gegenüber auch einmal vornehm abwartend verhalten kann. Als aber Dalberg beharrte, war die Sache bald entschieden. So schwer er schon einmal getäuscht war, die Anerbietungen schienen jetzt fester zu sein, und so unsicher die Zukunft sein mochte, das Theater war nun einmal der Boden, auf dem er seine Kräfte entfalten mußte.

Gegen Bürgschaft der Frau von Wolzogen lieh der Jude Isaak das Geld. Am 24. Juli 1783 reiste Schiller plötzlich ab, — wie er meinte, zu kurzem Ausflug und baldiger Wiederkehr. Jeder klügere Lebenskenner konnte wissen, daß es ein dauernder Abschied war. Frau Henriette durfte ein wiederholtes Zusammenbleiben der beiden jungen Leute bei Schillers aussichtsloser Leidenschaft gar nicht wünschen. So viel sie selbst verlor, so klar sah sie ihre Pflicht darin, Schiller der Entwicklung seines Genius im Leben zu überlassen und für sich selber zu verzichten.

Am 26. Juli kam er abends in Frankfurt an. Am 27. war er in Mannheim. —

4. Mannheim.

Zu keiner ungünstigeren Zeit konnte Schiller nach Mannheim kommen. Dalberg war in Holland, Iffland in Hannover, die Stadt um der unerträglichen Hitze und Sumpfluft in der Rheinebene willen von den meisten für ihn bedeutenden Personen

verlassen. Mit 10 von den 15 Laubtalern, die er noch besaß, wollte er in Mannheim auskommen, — dann zurück nach Bauerbach! Er richtete sich sehr billig bei der Madame Hammelmann im Hubertshaus neben dem Schloßplatz ein und freute sich der vortrefflichen Aussicht. Drei Wochen, denkt er, wird das Ganze währen. Von diesen gingen 14 Tage ganz verloren.

Da kehrt Dalberg am 10. August zurück. Er behandelt Schiller, der ihn im Theater spricht, mit großer Achtung und wünscht, daß er in Mannheim bleibe. Luise Millerin wird in großer Gesellschaft vorgelesen. Wie eine Sirene hat das Theater ihn wieder angezogen. Dalberg bietet ihm eine Anstellung als Theaterdichter auf ein Jahr, vom 1. September 1783 bis 31. August 1784 für ein Gehalt von 300 Gulden und gegen die Verpflichtung, in dieser Zeit außer Fiesko und Luise Millerin noch ein Stück fertig fürs Theater zu liefern. Schiller greift zu. Es war noch die Vergünstigung dabei, daß er von jedem seiner Stücke die Einnahme einer Aufführung erhalten sollte. Und sofort ergeht er sich in optimistischen Spekulationen. Auf 1200 bis 1400 Gulden denkt er sein Einkommen gewiß zu bringen. Davon sollen 500 auf die Bezahlung von Schulden verwandt sein. Aber bereits am 11. September bekam er 200 Gulden, am 19. Dezember die fehlenden 100. Das Recht auf die Einnahme von einer Aufführung kaufte ihm Dalberg für 200 Gulden ab. Diese 500 Gulden waren die ganze Einnahme aus seiner Tätigkeit als Theaterdichter.

Dies Jahr, in dem man von ihm drei große Dramen auf der Bühne erwartete, fing böse an. Gerade am 1. September erkrankte er an der Seuche, an der unter 20000 Menschen in Mannheim 6000 darniederlagen, einer „gallichten Seuche" mit kaltem Fieber, das eine entsetzliche Mattigkeit und Schwäche des Kopfs, eine richtige Gehirnmüdigkeit zurückließ. Der volle Monat ging verloren. Dann kamen die unaufhörlichen Rückfälle bis in den kommenden Sommer hinein und dazu die unvernünftige Kur,

die den Geschwächten auf Wassersuppen heute und morgen, mittags und abends, setzte. Allenfalls gelbe Rüben oder saure Kartoffeln. Fleisch oder Fleischbrühe sah er vierzehn Tage nicht. „Fieberrinde ess' ich wie Brot, und ich habe mir sie expreß von Frankfurt verschrieben." Es ist das Gefährliche solcher Lebenspläne, bei der die Existenz errungen werden soll durch schöpferische Arbeit des Geistes, daß sie den Körper, seine Querstriche und seine Ansprüche nicht mit in Rechnung ziehen. Keine grausamere Erinnerung für den jungen Dichter konnte es geben, als diese, daß seine ganze Lebensrechnung wirklich ohne den Wirt der Seele gemacht war. Sein treuer Freund, der Regisseur Meier, war an dem gleichen Leiden bereits am 2. September gestorben. Schillers Neigung zum Gebrauch gewaltsamer Mittel kam hinzu, wo er dann etwa so viele Chinapulver, als man sonst in 24 Stunden gebrauchte, zwei Stunden vor Ausbruch des Anfalls auf einmal nahm. In diesem bösen Mannheimer Jahr wurde seine Gesundheit für immer untergraben.

Mit so vielen und scheinbar ganz berechtigten Hoffnungen trat er doch in die neue Tätigkeit hinein. Er hatte Grund zum Stolz; denn er hatte sich die eigenartige Stelle durch eigenste Verdienste errungen. Es war in dem damaligen Mannheim ein gewisses aufstrebendes geistiges Leben. Im Mittelpunkt dieses Strebens stand das Theater. So gehörte er, indem er seiner eigensten Begabung diente, als hochgeachtetes Glied zu einer großen Gemeinschaft arbeitender Menschen.

Die Bewegung war von dem Kurfürsten Karl Theodor ausgegangen. Dieser gründete im Oktober 1775 die kurpfälzisch-deutsche Gesellschaft. Die Reinigung der Muttersprache, Säuberung der Rechtschreibung, Verbreitung des guten Geschmacks waren ihre Aufgaben, was alles noch ein wenig nach Gottsched klingt. Die Aufklärung war für sie wie für alle diese wohlmeinenden Veranstaltungen das große Wort der Zeit; das Wichtige lag darin, daß überhaupt alles, was von geistigen Kräften und Arbeitern da

war, zu gemeinnützigem Dienst zusammengefaßt wurde. Auf dem Theater spielte man deutsche Opern, deutsche Schauspiele. Das alles aber drohte ins Stocken zu kommen, als Karl Theodor 1778 nach München übersiedelte. Da trat der Reichsfreiherr von Dalberg als Intendant in die Bresche. Am 1. September 1778 wurde das ständige Mannheimer Nationaltheater gegründet. Der Versuch, der in Hamburg mit Lessing gescheitert war, wurde wiederholt. Lessing selbst dafür zu gewinnen wollte nicht gelingen. Das Glück aber führte Dalberg tüchtige Schauspieler zu, die durch den Zusammenbruch der Gothaer Bühne, welcher der große Eckhof den Charakter gegeben hatte, frei wurden. Die Begabtesten unter ihnen waren denn auch die ersten Darsteller der Schillerschen Helden, seine Freunde, wie man sagt, jedenfalls ein wichtiges Element in seinem Interessenkreise und zum Teil ein Stück seines Schicksals. Da war Böck (geb. 1743), der erste Karl Moor und Fiesko; — der rechte Virtuose, klein, dick, mit einer Stupnase; eitel bis in die Fingerspitzen, voller Künstlerselbstigkeit, vertraute er der selbstgenugsamen Routine. Der Applaus beim Abgang war ihm ein unentbehrliches Endziel. Die andern drei, die Jungen, verband das gleiche Streben nach Wahrheit, Einfachheit und Natur. Iffland aus Hannover (geb. 1759) entlief dem theologischen Studium, um sich der Schauspielkunst zu widmen. Seine geistige Feinheit und Beweglichkeit, verbunden mit dem Mangel an Eigengewicht der Persönlichkeit, bestimmten ihn von vornherein zu einflußreichen Stellungen in der Leitung der Bühnen. Er siegte durch Klugheit und durchstudierte Kunst. Seine Darstellungen wandten sich an den Verstand. Franz Moor, Verrina, Wurm, König Philipp hat er als der erste verkörpert Dagegen war Beil (1754 geb.), der erste Schweizer, Mohr im Fiesko, Miller, alles durch sein stürmisches, wirkungssicheres Temperament. Jede seiner Darstellungen war abermals Inspiration, die Wirkung wie die der Natur selber; dazu kam der quellende Humor, die ganze zwingende und gewinnende

Persönlichkeit. An dem braven Beck (geb. 1760) wirkte die schlichte und ehrliche, hingebende Begeisterung für seine Kunst um so rührender, da seine Begabung ihr nicht völlig gleichkam. Er war der liebenswürdige junge Held, Kosinsky, Bourgognino, Ferdinand, Carlos. Bewundernde Freundschaft hat er Schiller durch die Jahre bewahrt.

So waren die Künstler beschaffen, die der vornehme Intendant zum Werke des nationalen Theaters versammelte. Er wahrte ihnen eine Art demokratischer Verfassung. Alle vierzehn Tage trat der größere Ausschuß zusammen, in dem nicht nur die Fragen der Theaterverwaltung, sondern auch allgemeinere, literarisch-dramaturgische Probleme besprochen wurden. Das Ganze sollte auf eine gewisse Höhe freierer Bildung gehoben sein. Wie er selbst jeden Verdacht der Geschäftsmäßigkeit fern hielt, indem er sogar seine Loge im Theater bezahlte, so gab er sich überhaupt als der edelmütige Gönner, von dem es doch einzig schön war, daß er so warm eintrat für die Sache des deutschen Geistes und Theaters. In Wahrheit blieb er doch immer der reine Dilettant ohne schöpferisches Verständnis, einer, der sich herabließ, ohne von einem großen Beruf ergriffen zu sein. Aber um so besser wurde die Aussicht für den genialen jungen Dramaturgen. Sollte ihm nicht gegeben sein, dem Lehmkloß die lebendige Seele einzublasen?

Er lebte und webte in der Theateratmosphäre. Daß die Schauspielerinnen ihm dabei nicht gleichgültig blieben, wundert uns nicht. Etwas wie stille keimende Leidenschaft trat wohl hinzu. Die schöne Karoline Ziegler, die sich den Weg auf die Bretter von ihrer Familie erzwungen, weckte seine Sympathie. Sie wurde die Frau seines Freundes Beck und starb bereits im Juli 1784. Stadtgespräch wurde seine vorübergehende Neigung zu der lieblichen Katharina Baumann, seiner Luise Millerin.

Ein weit größeres Gefühl der Sicherheit aber gab es ihm doch, daß er in den ersten Häusern der geistigen Aristokratie ein

angesehener Gast war. Er war bei Dalberg öfters zu Tisch. Er wiegte sich wieder gern in dem Gefühl, ihm um seiner selbst willen, ihm in seiner dichterischen Aufgabe wichtig zu sein. Lieber noch verkehrte er vielleicht in dem Hause des Buchhändlers Schwan, der als ein Mann von ausgebreiteten geistigen und literarischen Beziehungen sein Haus zu einem Mittelpunkt des pfälzischen Geisteslebens machte, das dem berühmten jungen Dichter gern die Pforten öffnete, — dabei einer von denen, die in all ihrem literarischen Enthusiasmus doch immer Kaufmann bleiben. Zu einem solchen Hause gehörte ein Mittel- und Anziehungspunkt, wie er ihn in seiner schönen und klugen Tochter Margarete besaß. Schiller las der anziehenden Pfälzerin die neuen Szenen seiner Stücke vor. Die Empfänglichkeit schöner Frauen wird von den Dichtern gern und nicht ohne Grund für einen guten Richter dichterischer Werke gehalten. Und von ihr wäre es merkwürdig, wenn sie kein Gefühl dafür gehabt hätte, daß der berühmte junge Poet unter all dem literarisch angeregten Volk die stärkste und feuervollste Seele war. Es entwickelte sich unter den beiden jungen Leuten eine gute Freundschaft, die vermutlich bald auf beiden Seiten mehr gewesen ist. In denselben Räumen, in denen er unter ihrem Reiz stand, bewahrt man noch ihr kleines auf Elfenbein gemaltes Miniaturbild. Schmale, zusammengepreßte Lippen wie ein Ausdruck der etwas kühlen, sich leicht überlegen fühlenden Natur, ein schönes Oval des Gesichtes, blaue Augen und wundervolles Haar. Der alte Vater Schillers hätte eine Ehe der beiden gar zu gerne gesehen. Das reiche Mädchen hätte den Sohn aus aller Not gerettet. Von Leipzig aus hat der Dichter im ersten Brief an ihren Vater wirklich um sie angehalten. Was darauf erfolgt ist, wissen wir nicht. Schwan hat — vermutlich nach Jahren — auf den Rand geschrieben: „Glücklich wäre Schiller mit meiner Tochter nicht gewesen". Derselben Meinung war später Schiller selbst.

Auch was irgend in der Umgegend Mannheims zur „Literatur“ gehörte, suchte Schiller auf und empfing dabei den gebührenden Zoll der Achtung, Frau von Laroche in Speier, den Freiherrn von Knigge in Heidelberg.

Das eigene Hauswesen machte dem Dichter freilich viele Last, auch nachdem er im Oktober mit Streicher zu Baumeister Hölzel gezogen war. Alles befand sich in der genialsten Unordnung. Er dachte dann wohl daran, eine seiner Schwestern zu sich zu nehmen, damit sie ihm den Haushalt führe. Die Eltern daheim stellten sich zunächst die Sache nicht anders vor, als daß er in recht behaglichen oder doch sehr gebesserten Umständen sei. Welche Freude, wenn einmal der alte geliebte Lehrer und Freund Abel mit einem Akademiegenossen bei ihm anklopft und an seiner eigenen Tafel bewirtet werden kann. Die vier Flaschen Burgunder, die ein Freund ihm geschenkt, gehen dabei drauf. „Sehen Sie! ich bin schon ein Kerl, der Tafel hält“. In dem denkwürdigen Brief an Christophine vom 1. Januar 1784 hält er, aller Wünsche des Vaters ungeachtet, mit Stolz darauf, daß er nicht nach Württemberg zurückkehren mag ohne Verbindung mit einem andern Fürsten, ohne Charakter und dauernde Versorgung. Er glaubte an die steigende Richtung in seinem Leben.

Die Aufführung des Fiesko am 11. Januar 1784 bedeutete zwar keinen wirklich großen Erfolg. Aber bereits am 10. Januar wurde er zum Mitglied der kurpfälzisch deutschen Gesellschaft gewählt. Dies besagte, daß er unter die Zahl der eigentlichen Honoratioren Mannheims aufgenommen wurde, und — was am schwersten wiegt — er wurde damit kurpfälzischer Untertan. Dann kam der überaus starke Erfolg von „Kabale und Liebe“ am 15. April. Auf der Frankfurter Bühne bei einem Gastspiel von Beil und Iffland, die Schiller dorthin begleitete, erneuerte sich dieser Erfolg. Wie wußte man in Frankfurt den jungen Dichter zu feiern, der so hoffnungslos vor Monaten dort durch die Straßen ging. Er

durfte sich im Sattel fühlen. Schiller entdeckte dort wieder einmal eine herrliche Seele in der Schauspielerin Frau Dr. Albrecht.

Am 10. Februar kam die kurfürstliche Bestätigung von Schillers Aufnahme in die deutsche Gesellschaft. Aber erst am 26. Juni hat er seine Antrittsrede gehalten. Er konnte sich dem Kreise nicht kraftvoller vorstellen als durch diese Erörterung der Frage, die das Innerste seines Berufs betraf: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? Über sein Handwerk nachzudenken, war er seit lange gewohnt, und manches Schriftstück zeugt davon, die Vorrede und die beiden Selbstkritiken der Räuber sowie die Abhandlung über „das gegenwärtige deutsche Theater" im Wirtembergischen Repertorium 1782. Hier aber vergleicht er es mit all den Berufstätigkeiten, die im bürgerlichen Leben so hoch geachtet sind. Er möchte der Moral und dem Richter beweisen, wie das Drama ihnen wichtig ist, da es ihre Tätigkeit ergänzt und mit seinem Gericht dort hindringt, wo sie aufhören müssen. Ebenso setzt es die Arbeit der Religion und der Prediger fort. Selbst wer nur den Nutzen schätzt, muß es verehren. Denn es ist die Schule der Lebenskenntnis, der Erkenntnis von Laster und Torheit. Der höchsten Weisheit letztes Wort spricht es aus; denn es zeigt in seinem geschlossenen Bilde den großen Gang der Vorsehung. Nichts kann die Einheit des Nationalgeistes so wecken wie das Schauspiel, welches das ganze Volk in einem gemeinschaftlichen Eindruck zusammenhält. Neben allen diesen Empfehlungen durch die moralische Nützlichkeit steht dann aber doch auch das Wort des Künstlers. Die Kunst und so vor allem das Drama gibt uns den edelsten Genuß. Statt der stumpfen Vergnügungen der Sinne schenkt es uns die Freude der Seele, eine Freude, die zugleich Einsicht und Verstehen ist. Es stellt im Spiel der Phantasie die Einheit der abgestumpften und ermüdeten Seele wieder her. — Viel Untertöne schwirren in diesem höchst persönlichen Dokument. Man spürt Schillers Ärger, mit dem er es oft

hat dulden müssen, daß die Philister und Pedanten hochmütig auf seine leichtfertige Beschäftigung herabsahen. Manche Worte wirken wie ein Hieb. „Man verurteilt den jungen Mann, der gedrungen von innerer Kraft, aus dem engen Kerker einer Brotwissenschaft heraustritt und dem Rufe des Gottes folgt, der in ihm ist? — Ist das die Rache der kleinen Geister an dem Genie, dem sie nachzuklimmen verzagen? Rechnen sie vielleicht ihre Arbeit darum so hoch an, weil sie ihnen so sauer wurde?" Andere Stellen atmen den Stolz des schaffenden Geistes auf sein Werk, der allemal den Todhaß der kleinen Geister weckt. „Ich selbst bin mehr als einmal ein Zeuge gewesen, als man seinen ganzen Abscheu vor schlechten Taten in dem Scheltwort zusammenhäufte: der Mensch ist ein Franz Moor." All das zeigt aber, wie viel Gegenwirkung gegen Schiller von vornherein in Mannheim vorhanden war. Da wird es bereits ein bedenkliches Symptom, daß seine Rede der Aufnahme in das Jahrbuch der Gesellschaft nicht würdig befunden ward. Die jugendliche Deklamation sollte offenbar nicht neben den ernsten und gewichtigen Arbeiten stehen, (die freilich heute niemand mehr kennt, und von denen wohl auch damals kaum jemand Notiz nahm). Die rechte Krähwinkelei geistigen Kleinstadtdünkels!

Kein Wunder, daß auch Schillers bestes reformatorisches Wollen sofort lahmgelegt ward. Seine Teilnahme an sieben oder acht Ausschußsitzungen, etwa mit Kritik irgend eines schlechten Dramas, wollte ja doch nicht so sehr viel besagen. Er plante eine eigene Mannheimer Dramaturgie, eine dramaturgische Monatsschrift, die Gang und Beschaffenheit der Mannheimer Bühne dem ganzen deutschen Publikum vorlegen und ihr so den Ruhm schaffen sollte, die erste Bühne Deutschlands zu sein. Hierfür aber wollte die deutsche Gesellschaft nicht ihre Jahrbücher hergeben und die Theaterkasse nicht die 50 Dukaten Vergütung für den Herausgeber. Aus der Sache wurde nichts. Er erfuhr den stumpfen Widerstand der schwerfällig ideenlosen Wirklichkeit. —

Nur zu schnell erwies es sich, wie hohl der Grund unter der kaum erreichten Schillerschen Herrlichkeit war. Die Zeit, in der der Vertrag ablief, kam heran. Der erste, der sich wieder in seiner ganzen Unzuverlässigkeit zeigte, war Dalberg. Ende Juni schickte er Schiller den Theaterarzt, Hofrat May und ließ ihm nahelegen, zur Medizin zurückzukehren, — eine offenbare Andeutung, daß er nicht beabsichtigte, ihn in seiner bisherigen Stellung zu halten. So verstand es auch Streicher sofort. Schiller aber stellte sich hier in einer fast zu großen jugendlichen Harmlosigkeit dar. Glühende Danksagungen richtet er an Dalberg für den gütigen Anteil an seinem Ergehen, zugleich mit der Versicherung, er habe selbst längst gewünscht, sich durch seine Brotwissenschaft einen sicheren Erwerb zu schaffen, um dann nur die reinsten Augenblicke der Dichtung widmen zu brauchen. Darauf — — die Bitte, ihn ein Jahr lang auch ohne besondere Leistungen für das Theater über Wasser zu halten. „Ich stehe auf dem Scheideweg, alles — mein ganzes Schicksal vielleicht hängt jetzt von Ihnen ab." Dalberg antwortete gar nicht auf die Zumutung. Allerhand Zuflüsterungen des in französischem Geschmack eingeengten Schriftstellers Gotter, des großen Schauspielers und reinen Bühnenpraktikus Schröder, der eigene Ärger über den geringen Erfolg des Fiesko, den nachlassenden von „Kabale und Liebe", über das immer noch ausbleibende dritte Stück, das im Vertrag von Schiller bedungen war, hatten ihn mürbe gemacht. Zu großer Literatur besaß er überhaupt kein Verhältnis, also auch nicht zur Genialität, geschweige, daß er hier Pflichten erkannt hätte. Für ihn war Schiller erledigt. Dalberg erwies sich als der richtige Literaturphilister.

Sehr viel schlimmer wirkte die Intrigue der Schauspieler. Ifflands Gefühl für Schiller war merklich verändert, seit er nicht mehr allein der gebildetste und verständnisvollste Interpret des Genies, sondern selber unter die Theaterschriftsteller gegangen war. Der Publikumserfolg entschied für ihn. Bekanntlich findet man

die Stimme des Publikums gern im Recht, wenn sie für uns ist, während man im entgegengesetzten Fall sehr klar ist über die Urteilslosigkeit des großen Haufens. Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" und Schillers „Kabale und Liebe" traten als bürgerliche Dramen in Wettbewerb miteinander. Man hatte durchgesetzt, daß Ifflands Stück vor dem Schillerschen gespielt wurde. Doch hatte es das Werk Schillers immer noch nicht nach Wunsch totschlagen können. Wie viel bequemer, wenn man den Nebenbuhler los wurde, zumal dieser, so rührend er es auch fertig brachte, sich für die Ifflandsche Schundware zu ereifern, doch vermutlich sein richtiges Gefühl nie ganz verbergen konnte: daß es sich da nämlich garnicht um Werke der Literatur und Dichtung handle, sondern eben um eine Gelegenheitsmache. Man spielte am 3. August 1784 die Posse Gotters „der schwarze Mann". Ihr „Held" ist ein Bühnendichter — Flickwort. Er ergeht sich in albern aufgeblasenen Monologen über seine weiteren Dramenpläne, in denen man eine Beziehung auf Schiller sehen konnte. Iffland spielte, wie überliefert wird, den erbärmlichen Gesellen in der Maske Schillers. Er übergab den Dichter, dessen Stellung in der Philistrosität Mannheims ohnehin eine schwierige war, dem öffentlichen Gelächter. Mit eigentümlichen Gefühlen sieht man jetzt vor dem Mannheimer Theater die drei Statuen, — in der Mitte, wie die Nachwelt für ihn entschieden hat, den jungen Schiller in prachtvoller rednerischer Pose, auf der einen Seite den guten dicken Dalberg, auf der andern Iffland, — die beiden Männer, die ihm das Wirken in Mannheim unmöglich machten. Die rechte unbewußte Lüge der Erinnerung stellt sie dort in schöner Einheit dar. Ifflands Benehmen zeigte auf jeden Fall, daß Schiller auch von dieser Seite nichts zu erwarten hatte.

Wie versteht man den Seufzer, der im Gedenken an Bauerbach sich seiner Seele entrang: „Noch immer trage ich mich mit dem Lieblingsgedanken, zurückgezogen von der großen Welt,

in philosophischer Stille mir selbst, meinen Freunden und einer glücklichen Weisheit zu leben." „In dem lärmendsten Gewühl, mitten unter den Berauschungen des Lebens, die man sonst Glückseligkeit zu nennen pflegt, waren mir doch immer jene Augenblicke die süßesten, wo ich in mein stilles Selbst zurückkehrte und in dem heitern Gefilde meiner schwärmerischen Träume herumwandelte, und hie und da eine Blume pflückte". Das Einsamkeitsgefühl und die Sehnsucht nach Liebe wuchsen in seiner Seele. Der junge Schiller dachte überhaupt beständig daran, sich zu verheiraten. „Mein Herz sehnt sich nach Mitteilung und inniger Teilnahme. Die stillen Freuden des häuslichen Lebens würden, müßten mir Heiterkeit in meinen Geschäften geben und meine Seele von tausend wilden Affekten reinigen, die mich ewig herumzerren." Und so ganz nebenbei wirbt er dann in demselben Brief um die Lotte von Wolzogen, um in einer Nachschrift — acht Tage später — selbst zu erschrecken über die „törichte Hoffnung", die „närrischen Einfälle", was selbst bei vertrauter Freundschaft ein starkes Stück ist.

Zu allem kam der Zusammenbruch seiner materiellen Existenz. Frau von Wolzogen mußte an die Zurückzahlung seiner Schuld mahnen. Es war ihm unmöglich, wiederholten Versprechungen genug zu tun. Dringender und bedrohlicher meldeten sich die Stuttgarter Schulden. Was aber die Sache geradezu aufreibend machte, war dies, daß sie zu einem fortgesetzten Konflikt mit dem Vater führte und so zu der äußeren Not der schwere seelische Kampf kam. Es handelte sich um drei Posten, die Frickische, die Schadesche, die Hollsche Schuld. Nacheinander wurden sie dem Vater bekannt. Er hatte für den Sohn bis zu gewissen Terminen gut gestanden; als sie fällig waren, konnte Schiller nicht bezahlen. Und jetzt, da die Ratlosigkeit aufs höchste stieg, die rechten väterlichen Ermahnungen! „Mein lieber Sohn, Er hat noch nie recht mit Sich Selber gerungen". Schiller mußte dem Vater

Recht geben; er mußte seine Mahnung hinnehmen, sich demütig zu beugen vor Gott und der Vorsehung, sich einzuschränken, sich selbst zu erkennen: gewiß, alles wäre vermieden worden, wenn er nicht hätte „Epoche machen" wollen. Gleichwohl hat der Vater auch nicht recht. Denn es handelte sich für Schiller um das Eine, was not tat, und das konnte Hauptmann Schiller nicht verstehn. Und doch, wie bedenklich wird auch diese Entgegnung, wenn sie Rechte begründen soll und nicht allein ein Ausdruck für heilige Pflichten ist. Herrlich in seiner Festigkeit steht der alte Mann da mit der ganzen Weisheit ruhiger bürgerlicher Verhältnisse gegen den Jüngling, den die Wellen einer unerhörten Entwicklung verschlingen. Plötzlich eine Katastrophe! Die Lage verschärft sich, so daß sie Schiller zur „Desperation" bringt, und dieser Ausdruck macht seinen Eltern „die Haut schaudern". Die frommen Leute sahen den Untergang seiner Seele voraus. Der Sohn braucht auf der Stelle zweihundert bis dreihundert Gulden; der Vater muß sie schaffen. Aber er kann es nicht. „Auf Seine Aussichten, Hoffnungen, Pläne, Versprechungen und dergleichen kann ich nicht gehen, um so weniger, als ich hierin schon so sehr getäuscht worden." Die Bürgin für den Hauptposten seiner Stuttgarter Schuld war vor dem Drängen der Gläubiger geflohen, in Mannheim angehalten und gefangen gesetzt. Und nun stand Schillers ganze Ehre auf dem Spiel. In dieser Lage war es wieder die einfache Herzensgüte schlichter Leute, die ihm, den die Mächtigen verlassen hatten, aus der Not half. Die Wirtsleute — keineswegs vermögende Menschen — Maurermeister Hölzel — hatten ihn in seiner einfachen Freundlichkeit lieb gewonnen und gaben die zweihundert Gulden her. Schiller erstattete sie zurück, noch eh er aus Mannheim ging. Er hat es ihnen später, als die Familie völlig verarmte, reichlich vergelten können. Zweimal half er ihnen auf die erste Bitte und gründlich. Und im Jahre 1802 genügte in demselben Mannheim, in dem der Jüngling vergebens nach

Rettung ausgeschaut, der große Name des Mannes Schiller allein, um Türen zu öffnen und anderen Hilfe zu bringen.

Man begreift, daß es schreckliche Stunden waren, die die treue Schwester Christophine bei dem bedrängten Bruder verlebte, als sie ihn mit Reinwald Ende Juli 1784 besuchte. Sie wurde später Reinwalds Frau. Schiller wünschte diese Verbindung nicht, da er in dem künftigen Schwager schon zu klar sah. Kühl und verstimmt verkehrte er mit den Besuchern, den höchst unerwünschten Zeugen seiner Not.

Und dabei wuchs in seiner Seele, leise beginnend, zuerst unbemerkt, immer unwiderstehlicher eine furchtbare und verzehrende Leidenschaft. Am 8. Mai 1784 reisten durch Mannheim Herr und Frau von Kalb auf dem Wege in die Garnison des Mannes nach Landau. Man machte Bekanntschaft. Da die französische Sitte die Anwesenheit der Offiziersfrauen in der Garnison nicht duldete, siedelte Charlotte Ende Juli oder Anfang August ganz nach Mannheim über. Wider Willen und ohne Liebe war sie an den braven Kerl von Offizier verheiratet. Nichts fesselte ihre Seele. Diese Seele, in frühen Schmerzen geübt, der Schwärmerei weit aufgetan, war eine einzige Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, dem Wunderbaren, nach dem, was uns herausseßt aus aller Wirklichkeit, die für sie eine einzige Trivialität ist, in ein glänzenderes Reich. Aber nur alles ohne Entschluß und Willen, nur keine Tat, nur alles im Traum! Sie gehörte zu den Geschöpfen, die geboren sind, Dichter zu entzücken, aber selber weder glücklich sein können, noch glücklich machen; denn das Glück muß eine Realität sein. Sie hat die Bewunderung all der großen Geister der Epoche nacheinander gehabt, Herders wie Goethes und Jean Pauls, und ist hochbetagt erblindet und einsam gestorben. Nun aber hatte sie ihren Dichter, der glänzend, jung, überströmend von Ideen, lieb und zart so viel Liebe weckte, wie die Sehnsucht die innerste Kraft seiner Seele war. Und ihm begegnete nach den

gehaltloſen Schauſpielerinnen und manch gutem, dumpfem Mädchen die ſchöne bedeutende Frau, die Wiſſende und Reife, zu jedem kühnen Wege der Gedanken fähig und bereit, die Frau der großen Geſellſchaft, von den Höhen des Lebens. Alles, was einen armen jungen Dichter berauſcht.

Beide waren ſie einſam, Stiefkinder des Glücks. Was mögen es für Tage und Abende geweſen ſein!

Mit der Weltklugheit der vornehmen Frauen wies ſie ihm weitere Wege ins Leben. Als der Herzog Karl Auguſt von Weimar um Weihnachten 1784 zu Darmſtadt weilte, richtete ſie es ein, daß Schiller ihm bei Hofe den erſten Akt des Carlos vorleſen konnte. Er kam als Sachſen-Weimariſcher Rat zurück und fühlte ſich nun dieſem Fürſten, dem großen Schützer des deutſchen Geiſteslebens, zugehörig. Sein ganzes Weſen drückte den Stolz aus, wenigſtens einen „Charakter" erreicht zu haben. Sogar Dalberg ſagte er nach einer ſchlechten Aufführung von „Kabale und Liebe" die Meinung mit einer Schärfe, die er früher nie gewagt hätte.

Wie aber die eigene Geſchichte der beiden weiterging, verraten die Gedichte „Freigeiſterei der Leidenſchaft" und „Reſignation" jedem, der hören will, mit voller Deutlichkeit. Einmal hat die Leidenſchaft alle Dämme zerbrochen. Er hat ſie in ſeine Arme gepreßt und den heißen Kuß auf ihre weichen Lippen gedrückt und ſich losgeriſſen im letzten, fürchterlichen und ach! ſo oft bedauerten Entſchluß der Entſagung.

In ſo viel Not knüpfte er mit unbekannten Freunden an, die er bis dahin unbegreiflich vernachläſſigt hatte. Bereits im Mai hatten zwei junge Männer aus Leipzig zuſammen mit den Mädchen, die ſie liebten, ihm mit ſinnigen Geſchenken einen herrlichen Brief geſchrieben voll begeiſterter Liebe für ihn und ſeine Werke. Er empfand dies ſofort als die ſchönſte Gabe, die ihm ſein Dichtertum bisher eingetragen. Aber von ſo vielem geplagt, hatte er,

wie wir es so leicht tun, die Antwort wieder und wieder verschoben und schrieb nun nicht in einer guten, sondern in einer Stunde tiefster Schwermut und Bedürftigkeit am 7. Dezember 1784. Die Briefschreiber waren Christian Körner nnd seine Braut, Minna Stock, Ferdinand Huber und Minnas Schwester, Dora.

Inzwischen hatte er ein neues literarisches Unternehmen begonnen, von dem er sich höchst sanguinisch wieder ein Jahreseinkommen von 1000 Gulden versprach — eine Zeitschrift, die „Rheinische Thalia". Gleich das erste Heft brachte ihm als Rezensenten den stärksten Ärger mit den empfindlichen und beleidigten Schauspielern, was ihm seine bisherige Welt noch mehr verekelte. Das wichtigste Stück weist in die Zukunft. „Seinem" Herzog gewidmet ist es der erste Akt von „Don Carlos". Die anderen Beiträge von ihm haben so wenig zu sagen, wie einst die kleinen Aufsätze im Württembergischen Repertorium. Alle Arbeit mußte er allein tun, so wie ihm bei der Werbetätigkeit für das neue Werk niemand geholfen hatte. Die Ankündigung, vom 11. November 1784 datiert, wendet sich mit großartigem Vertrauen an das Publikum als seine einzige Hoffnung. Herrlich wirkt der edle Ausdruck des Gefühls von seiner Individualität. Um die Deutschen für seine Zeitschrift zu gewinnen erzählt er ihnen seine Geschichte. Er überträgt auf die Gesamtheit jenes Gefühl, das ihn bei den einzelnen so oft getäuscht hat, — daß er um seines angeborenen Wesens und Dichtertums willen auf ihren Anteil rechnen kann. Wie sollte die Enttäuschung diesmal ausbleiben?

Den ersten Brief an die fernen Freunde hat er an Huber gerichtet. Der zweite geht an Körner, den wahren Freund der kommenden Jahre. Der Brief ist voll von schwärmerischer Hingebung, rührend in dem Ausdruck des Vertrauens auf die kaum Bekannten: „Diese Menschen gehören dir, diesen Menschen gehörest du." „Ihre

Briefe — und wir waren Freunde.“ Demütig ſpricht er von ſich als dem Menſchen, „der große Dinge im Herzen herumgetragen und kleine getan hat“. Eine neue Epoche bereitet ſich für ihn vor. Da wird er am 10. Februar unterbrochen und ſchreibt erſt am 22. weiter. Und nun ſogleich: „Ich kann nicht mehr in Mannheim bleiben.“ „Menſchen, Verhältniſſe, Erdreich und Himmel ſind mir zuwider.“ Und einzig vielſagend: „Was mir vielleicht noch teuer ſein könnte, davon ſcheiden mich Konvenienz und Situationen.“ Die Entſcheidung mit Charlotte iſt gefallen. Und nun alſo fort! fort! „O, meine Seele dürſtet nach neuer Nahrung — nach beſſeren Menſchen — nach Freundſchaft, Anhänglichkeit und Liebe.“ „Ich werde glücklich ſein. Ich war's noch nie.“

Ein einziger erſchütternder Aufſchrei. Hier iſt meines Bleibens nicht. Nehmt mich auf! nehmt mich hin! Wie entſetzlich vereinſamt mußte er ſein, daß er ſich unbekannten Menſchen als der letzten, einzigen Zuflucht mit dem zweiten Briefe in die Arme warf.

Körner hat das Vertrauen gerechtfertigt. Er antwortete: komm! Er verſchaffte ihm die 300 Taler, die ihn aus den Mannheimer Verbindlichkeiten löſten. Und ſo geht es zum zweiten Male in die ſächſiſchen Lande, zum zweiten Male in einen Zufluchtsort. Es iſt aber doch ſchrecklich, daran zu denken, was aus Schiller geworden wäre, wenn Streicher, Frau von Wolzogen und Körner ſich auf ſeinem Wege nicht zu ihm gefunden hätten. An ſolchen rettenden Zufällen hing damals ſein Leben.

Nun nahm er zum letzten Male Abſchied vom treuen Streicher, gründlich zurückgebracht von der Luſt, auf dichteriſche Arbeiten ſeine Exiſtenz zu gründen. Jeder andere Weg ſchien ihm leichter — ſogar, wenn er jetzt von vorne Jurisprudenz ſtudierte. Sie gaben ſich die Hände darauf, ſo lange keiner an den andern ſchreiben zu wollen, bis er Miniſter oder der andere Kapellmeiſter ſein

würde. Als sie einander wieder schrieben, war Schiller Professor in Jena, Streicher Klavierbauer in Wien.

Am 9. April 1785 hat er Mannheim verlassen.

5. Leipzig und Dresden.

Noch von Mannheim hatte Schiller Huber ausführlich auseinandergesetzt, wie er sich die Einrichtung seines Lebens in Leipzig dachte. Vor allem — er wollte nicht allein existieren; es sollte so viel wie irgend möglich ein gemeinschaftliches Leben mit dem Freunde sein. Nach einer schrecklichen Reise durch „Morast, Schnee und Gewässer" kam er erst am 17. April in Leipzig an — gerade zur Zeit der Messe — voll unruhiger Spannung auf die neuen Freunde. Im Richterschen Kaffeehause lernte er alsbald kennen, was Leipzig von literarischen Persönlichkeiten besaß, amüsierte sich über das Staunen der Philister, die an dem Räuberdichter wenigstens kurzgeschnittene Haare, Kurierstiefel und eine Hetzpeitsche erwartet hätten, und sprach mit vielem Spott von dem fatalen Schwarm derjenigen, die wie Geschmeißfliegen um den Schriftsteller herumsumsen, ihn wie ein Wundertier angaffen und sich obendrein gar, einiger vollgekleckster Bogen wegen, zu Kollegen aufwerfen. Einige unter den Kollegen wie Christian Felix Weiße, Lessings alter Jugendfreund, waren rechte Überbleibsel einer längst erledigten Literaturepoche.

Schon im Anfang Mai, also etwa vierzehn Tage nach seiner Ankunft, siedelten die Freunde in großer Gesellschaft nach dem Dorfe Gohlis bei Leipzig über, „wohin ein sehr angenehmer Spaziergang durch das Rosental führt". Hier genossen sie in vollen Zügen die schöne Welt, den Frühling und das neugefundene Glück ihrer Freundschaft. Vielleicht hätte der alte Vater Schiller wieder ermahnt: „Das wäre mir leid, wenn Er sich nach einer schweren Kopfarbeit in Gesellschaft anderer guter Menschen nicht sollte erholen, erfreuen können. Aber! dergleichen

Erholungstage mehrere als Beschäftigungstage zu machen, das wird wohl nicht angehen." Schiller arbeitete am Carlos und für die Thalia. Aus dem Plan aber, sich der Medizin wieder zuzuwenden, ist natürlich nichts geworden.

Körner war bei diesen ersten Jubeltagen der Freundschaft nicht zugegen. Um so mehr vielleicht beschäftigte er Gedanken und Seele Schillers. Am 25. Mai haben sie sich flüchtig gesehen. Erst am 1. Juli wurde die wirkliche Bekanntschaft gemacht. Aber wie waren damals die beiden Herzen schon einander zugeneigt. Von Körners Seite mehr in verständigem und ruhigem Vertrauen, von Schillers Seite aber im Überschwang seiner des Enthusiasmus bedürftigen Seele, die endlich den würdigen Gegenstand gefunden hat. Ihm tritt diese Freundschaft in den Mittelpunkt seines Lebensbewußtseins; die Vollendung seines so lange gedrückten Daseins zu allem Guten und Großen wird ihm durch den Freund zu teil werden. „Glück zu also, Glück zu dem lieben Wanderer, der mich auf meiner romantischen Reise zur Wahrheit, zum Ruhm, zur Glückseligkeit so brüderlich und treulich begleiten will." Wirklichkeit wird, was er geahnt und gedichtet hat: wie Gott das Universum zusammenband durch die Kraft der Anziehung, so hat er an die Anziehung und Verbrüderung der Geister, an die Liebe die menschliche Vollkommenheit gebunden. Wo die gewöhnlichen Bande der Menschen zerreißen, fing diese Freundschaft an. „Fürchten Sie von nun an nichts mehr für ihre unsterbliche Dauer. Ihre Materialien sind die Grundtriebe der menschlichen Seele. Ihr Terrain ist die Ewigkeit und ihr Non plus ultra die Gottheit."

Nach dem ersten rechten Beisammensein nennen sie sich du. Es war auf dem Gute Kahnsdorf. Mit Huber und dem Buchhändler Göschen kehrte Schiller zurück. Und wirklich verklärt sich ihm im Lichte dieser Freundschaft sein Leben, Vergangenheit und Zukunft. Ich sah „rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichste Verschwendung mißbrauchte. Ich fühlte die kühne

Anlage meiner Kräfte, das mißlungene (vielleicht große) Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnsinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schicksals, die zweite und größere aber durch mich selber zernichtet." Nun aber haben sich Kopf und Herz zu dem „herkulischen Gelübde" vereinigt — die Vergangenheit nachzuholen. „Mein Gefühl war beredt und teilte sich den anderen elektrisch mit. O, wie schön und wie göttlich ist die Berührung zweier Seelen, die sich auf dem Wege zur Gottheit begegnen." Durch den Freund wird es ihm gelingen; er wird groß und glücklich werden durch ihn. Sie trinken die Gesundheit des Fernen, und über Schiller kommt eine Stimmung wie von der Einsetzung des Abendmahls. Da fällt ihnen ein, daß Körners Geburtstag ist. „Teuerster Freund, hättest Du Deine Verherrlichung in unseren Gesichtern gesehen — in der vom Weinen erstickten Stimme gehört: in dem Augenblicke hättest Du sogar Deine Braut vergessen, keinen Glücklichen unter der Sonne hättest Du beneidet."

Die dunkle Ahnung, die Schiller in diesen Menschen die Rettung seines Lebens erwarten ließ, ist über alles Hoffen und Begreifen erfüllt.

Das „Wunder", das der Dichter in dieser Freundschaft sah, möchten wir darin erblicken, daß sie bei solchem Überschwang der Erwartungen sich als ein dauerhaftes Lebensverhältnis erwiesen hat. Denn es ist ja, von den Beziehungen der Familie abgesehen, das erste Verhältnis, das in gleicher Stärke und Innigkeit durch das ganze Leben anhielt. Dies liegt daran, daß Schiller in Körner zwar keineswegs das schwärmerisch entworfene Ideal, aber eine höchst gediegene Realität fand, die ihm in jeder seiner ferneren Lebenszeiten immer wieder die gleiche, wohltuende Anhänglichkeit des verständnisvollen Freundes gab.

Christian Gottfried Körner war drei Jahre älter als Schiller. Sohn eines theologischen Professors in Leipzig, in dogmatisch dumpfer

Luft aufgewachſen, hatte er ſich in beſtändigen Konflikten das Recht auf die geiſtige Selbſtbeſtimmung ebenſo wie das Recht auf ſeine Liebe zu Minna Stock von den ſtarren Eltern erkämpfen müſſen. In allen Wiſſenſchaften hatte er nacheinander ernſte, keineswegs dilettantiſche Studien gemacht, durch die innere Unbefriedigung in ewigem Suchen weitergeführt, und auch auf großen Reiſen ein gut Stück Europas geſehen. Die Laufbahn des Privatdozenten und des Konſiſtorialadvokaten gab er wegen der Ausſichtsloſigkeit der Sache auf. Er lebte in Dresden ſeit dem Mai 1783 als Rat am Oberkonſiſtorium und Aſſeſſor der Landesökonomie-, Manufaktur- und Kommerziendeputation. So war er ein Mann von ſelten ausgebreiteter Bildung, der mit klugen und klaren Augen im Leben ſich umgeſehn und ſich behauptet hatte, und der, wenn er nun als Beamter ſich anſchickte ſeinen Weg zu machen, es gleichſam tat als einer, der früher Höheres angeſtrebt und Anſprüche auf eine ſchöpferiſche Tätigkeit erhoben. So wie es Menſchen gibt, von denen man nach der ganzen Art ihrer Auffaſſung meint, ſie müßten das Eigentliche und Beſte erſt als Dichter geben können, während es gerade ihre eigentümliche Gabe iſt, im Verſtändnis großer Poeſie und des ſchriftſtelleriſchen Lebens das dichteriſche Feingefühl zu beweiſen, ſo meinte jeder, der Körner nahe trat, er müſſe nach dem Reichtum ſeiner Bildung und nach der Feinheit ſeines mitgehenden Verſtändniſſes im höchſten Grade zu eigenem ſchriftſtelleriſchen Schaffen befähigt ſein. Aber ſeine eigene Schriftſtellerei iſt durchweg in Anſätzen ſtecken geblieben. Seine Begabung lag in der Virtuoſität, mit der er an den Arbeiten der andern teilnehmen konnte. Von dieſer Seite haben ihn Schiller, Goethe, W. von Humboldt geſchätzt. Für den Beruf, der ſich für ihn daraus ergab, brachte er das größte Talent mit. Und dies Talent war ein wirkliches und angeborenes, ein Talent, das viel ſeltener iſt, als die Menſchen glauben; in ihm durfte er ſich zu den Begnadeten zählen. Es war zugleich das Talent zur Freundſchaft.

Mit allen geistigen und materiellen Mitteln immer helfen und wieder helfen und dabei in jeder Lage die volle Selbständigkeit wahren gegen den großen Freund — dies war die schwere Aufgabe, der er sich nie versagt hat. So lag für ihn das Glück bei der Annäherung Schillers darin, daß er das Feld der Betätigung für sein Haupttalent bekam. Es wurde durch Schiller fürs ganze Leben in eine bestimmte Richtung gedrängt. Dann begegnet es wohl einmal, daß er dem Freunde in einer neuen Epoche seiner Entwicklung die Gedanken mahnend entgegenhält, die er in einer früheren Epoche von ihm selber gelernt hat. Immer aber hat er Willen und Fähigkeit bewahrt, ihm zu folgen. Immer handelte es sich ihm um die große und heilige Aufgabe des Schillerschen Lebens. Den höchsten Begriff hielt er ihm entgegen. Und nie hat er auf die Unabhängigkeit der Gesinnung und des Urteils verzichtet. So steht er in seiner grenzenlosen Uneigennützigkeit neben dem großen Freunde als das kraftvolle Selbst eines in seiner Weise doch bedeutenden Mannes.

Das Verhältnis wäre zu seiner schönen Innigkeit ganz gewiß nicht gekommen, wenn ihre Gemeinschaft nicht von vornherein ein Leben in der Familie gewesen wäre. Schon am 7. August war Körners Hochzeit, zu der Schiller nicht nur zwei schöne urnenförmige Vasen, sondern auch in Poesie und Prosa die sinnigsten Gedanken seiner Seele schenkte. Minna und Dora Stock waren die Töchter des braven Künstlers, bei dem Goethe das Kupferstechen gelernt hatte, — also kunstgewohnte Mädchen, Minna schön und ein liebes Hausmütterchen und musikalisch, Dora sehr geschickt mit dem Zeichenstift. Die „lieben Weiberchen" teilten alle Freuden des Freundschaftsglücks. Und man verstand sich in diesem Kreise aufs Feiern bei perlendem Wein. Selbst das wird die vier Getreuen später noch enger verbunden haben, daß der fünfte im Bunde, Huber, sich als Enttäuschung erwies. Es wurde nichts aus dem schlaffen Menschen trotz manchen viel-

verſprechenden Talents. Er ging Dora, die ſeine Frau werden ſollte, verloren. Nachdem man ſeine Gehaltloſigkeit erkannt, mußte man ſich von ſeiner Unwürdigkeit überzeugen.

Gleich im Anfang befreite Körner den neuen Freund aus den Sorgen ums Geld. Mit ſanftem Vorwurf, daß Schiller ſich ihm nicht offen anvertraut habe, bittet er den Dichter um die Freude, ihn ein Jahr lang von der Notwendigkeit des Geldverdienens befreien zu dürfen. Indem Göſchen, in deſſen Buchhandlung Körner einen Teil ſeines Vermögens ſtehen hatte, den Verlag der „Thalia“ übernahm, galt das Geld, das Körner für Schiller beſtimmte, als in dem Unternehmen der Thalia angelegt. So edel wie das Angebot, ſo edel war die freimütige Annahme durch Schiller. Er verweiſt ſich ſein Zögern. „Ich hätte ja zu mir ſagen können: dein Freund kann unmöglich einen größeren Wert in ſeine Glücksgüter ſetzen als in ſein Herz, und ſein Herz gab er dir ja ſchon.“ „Für dein ſchönes und edles Anerbieten habe ich nur einen einzigen Dank, dieſer iſt die Freimütigkeit und Freude, womit ich es annehme.“

Bald wurde es Schiller ganz unmöglich, ohne die Freunde zu leben. Unerträglich iſt ihm Gohlis, ſeitdem das junge Paar in Dresden wohnt. Schon am 11. September reiſt er ihnen nach, — mit entzückter Freude an der ſchönen Gegend. „Als auf einmal, und mir zum erſtenmal, die Elbe zwiſchen zwei Bergen heraustrat, ſchrie ich laut auf.“ „Meißen, Dresden und ſeine Gegenden gleichen ganz in die Familie meiner vaterländiſchen Fluren.“ Früh am 12. bei ſtrömendem Regen ließ er ſich zu Körners in einer Sänfte hinübertragen. An demſelben Nachmittag fuhren ſie nach Loſchwitz auf Körners Weinberg hinaus, wo es paradieſiſch ſchön war, — am Fuß des Berges das geräumige Wohnhaus, auf der Höhe das Gartenhäuschen. „Die Ausſicht von dieſem und der Untergang der Sonne ſoll ganz zum Entzücken ſein.“ Da wohnte er nun in den ſchönen Herbſttagen. Ende Oktober bezog er in Dresden in Körners Nähe das Fleiſch-

mannſche Haus. Von der Innigkeit des Verhältniſſes zwiſchen dieſen Menſchen, von dem vollen Glücksgefühl Schillers zeugt mehr als alles der behagliche und zuweilen faſt knabenhafte Humor, in dem er ſich gern — auch auf Koſten Körners — in Gedichten, amüſanten Szenen und ſogar getuſchten Bildchen gehen ließ.

Er hatte das Gefühl, daß ſein Leben zur Ruhe kam. Die Stürme lagen hinter ihm. Der Gewinn war den Einſatz wert. Welch ſchöne Sicherheit atmet der Brief an Chriſtophine, in der er die nun doch zu ſtande gekommene Verlobung mit Reinwald billigt. Jetzt fühlt er ſich gerechtfertigt vor dem Vater. „Ihn hätte es mehr befriedigt, wenn ich, ſeinen erſten Plänen gemäß, in unbemerkter, doch ruhiger Mittelmäßigkeit das Brot meines Vaterlandes gegeſſen hätte.“ Aber nun iſt die Schnellkraft in ihm erwacht. Was der Vater Übereilung nennt, hat den Namen Schiller durch die Welt getragen. Für den Ruhm haben manche mit Leben und Gewiſſen gezahlt. Ihm hat es nur drei Jünglingsjahre gekoſtet. „Ich ſehe rückwärts in mein Leben, und bin fröhlich, liebe Schweſter, und voll Mut für die Zukunft.“ Alle ſeine Schickſale verſchwinden gegen das Erreichte. Schon allein die Eroberung einiger, vielleicht vieler edler herrlicher Menſchen „war den bedenklichen Glückswurf um mein Schickſal wert“.

Als das lebendige Zeugnis ſeines Glücks klingt durch die Jahre der Hymnus „an die Freude“, der als ihr rechtes Bundeslied Oktober oder November 1785 zum erſtenmal im Kreiſe der Freunde geſungen ward. Schillers Jugendphiloſophie vom Glück als dem Endziel des Weltalls und dem Glück der Liebe als der ewigen Urkraft der Dinge wird vorgetragen mit der ſchwärmeriſchen Begeiſterung des beſeligenden Erlebniſſes! So klingt denn in Wahrheit ſein Jugendleben in dieſer herrlichen Erfüllung aus. Die Freude macht die Menſchen gleich und verbindet ſie; in ihr Reich tritt, wer die Liebe fand; ſie iſt das Ziel aller Weſen und die Urkraft der Natur; ſie iſt der Sinn der Welt, die letzte

Wahrheit der Dinge; sie macht gut und erhebt zu Gott; sie erhebt unsere Seele zu edlen Entschlüssen des Muts, der Treue, des Stolzes und der Gerechtigkeit; sie entfaltet sich als Hoffnung auf die Rettung von allem Bösen und selbst von den Schrecken des Todes.

Immer noch erhält das persönliche Erlebnis bei Schiller seine Bedeutung im Sinne der letzten großen Gedanken, die uns Welt und Leben erschließen. Als das tiefste Bedürfnis aber in allem seinem Philosophieren erscheint dies: große begeisternde Lebensziele für sich selbst zu ergreifen und den Menschen als Prediger zuzutragen. — —

Die Körnersche Episode im Schillerschen Leben dauerte vom 17. April 1785 bis zum 20. Juli 1787, — zwei und ein Viertel Jahr. Das große Werk der Zeit ist der „Don Carlos", der sich hier aus der Familientragödie zu einem Gedicht von den großen Angelegenheiten der Menschheit entwickelt. Was daneben hergeht, erscheint nicht gerade als viel. Sein schriftstellerischer Fleiß gehörte der „Thalia", deren vier Hefte im März 1785 (noch als Rheinische Thalia), dann im Februar und April 1786, im Januar 1787 erschienen, worauf sie gesammelt noch einmal als erster Band der „Thalia" herauskamen.

Da findet sich ein rechter Nachklang der philosophierenden Gespräche, in denen Schiller und Körner sich am liebsten miteinander ergingen, und zugleich, wie es im Wesen dieser Freundschaft lag, ein Ausklang seiner philosophischen Jugendstimmungen, — die „Philosophischen Briefe" von Julius und Raphael. Julius ist Schiller, Raphael Körner. Julius teilt noch einmal seinen Hymnus von der in der Welt sich offenbarenden Liebe, seine Theosophie, mit. Gott brauchte das Universum, um seiner Liebesfülle zu genießen. Alle Erscheinungen sind seine lebendig gewordenen Liebesgedanken. So spricht aus aller, auch der toten Natur die Seele Gottes; alles ist Seele, tätige Künstlerkraft, Gottes Geist; Gott und Natur sind zwei vollkommen gleiche Größen.

Nun gab uns Gott in dem Gefühl für die Vollkommenheit der Dinge die Kraft ſie anzueignen und uns mit ihnen zu durchdringen. Mit der Gottesſeele in den Dingen werden wir eins. Die Liebe, die wir ihnen zubringen, ſtrahlt uns aus ihnen zurück. Es iſt ein künſtleriſch-ſchöpferiſcher Hergang, in welchem wir das eigene Leben hineinſetzen in das fremde und es uns gleichſam gegenſtändlich machen in dem fremden. Wie der Künſtler in ſeinem Werk, liebt der vollkommene Menſch in der ganzen Welt ſich ſelbſt. Alle Dinge können wir umfaſſen in dieſer univerſalen Liebe.

Es iſt ſeltſam, wie wir dieſe Gedanken förmlich heranwachſen ſehen in der Entwickelung Schillers. Möglicherweiſe geht die „Theoſophie" in ihren Grundlinien noch auf ſeine Akademiezeit zurück. Damals blitzt in dem Brief an Scharffenſtein als erſter eigener Gedanke die Idee auf, daß wir in dem Freunde eigentlich das Bild der eigenen Seele, eine eigene Schöpfung lieben. Er hätte ſchon dort ſagen können: wir lieben uns ſelbſt, unſere eigene Vollendung in ihm. Liebebedürftig und ſeines Schaffens froh hat er dies in dem Brief an Reinwald vom 14. April 1783 noch taſtend und unſicher auf das Schaffen des Dichters übertragen. In ſeinen Helden liebt er ſich ſelbſt. Daher iſt große Dichterkraft allemal große Liebeskraft. Und wer mit ſeinen Helden nicht wie mit vertrauten Freunden lebt, wird kein guter Dichter ſein. Was er dort für das Weſen des dichteriſchen Prozeſſes hielt, macht er hier zum Weſen aller ſeeliſchen und ſittlichen Entwicklung. Alles ſeeliſche Leben wäre danach eine Art des Kunſtſchaffens. Überall iſt es die Kraft der Liebe, die in dem Fremden ſich ſelbſt erkennt, welche die Seele höher und höher hinauf und endlich zu Gott führt.

Wieder ſind es, wie Schiller das bedarf, enthuſiaſtiſch begeiſterte Gedanken, die denn auch ausklingen in die begeiſternde Predigt. Er ſchwelgt im Hochgefühl, zum Edlen aufzurufen. Mit

der Schillerschen Kraft der Antithese und des Radikalismus entwickelt er aus seinen Ideen ein Gesetz zur Scheidung der Geister. „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinander fließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber, Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung.“ Hier klingt bereits die Predigt Posas vor König Philipp an. Die höchste Erscheinung der Liebe ist die Aufopferung. Der Genius, der für seine Wahrheit stirbt, stirbt eigentlich für die Menschheit, in der er die Vollendung des eigenen Wesens liebt. So ist auch die Aufopferung eine Liebe, in der wir zuletzt uns selber lieben. Schon der Akademiker Schiller hätte für diese Liebe ein Beispiel gehabt — in Sokrates. Körners Freund hat ein näher liegendes — in Posa. Wir übersehen also gerade an dieser Stelle Schillers ganzen philosophischen Weg.

Alles braust in dem großen Hymnus des Akademikers aus: „Freundlos war der große Weltenmeister — — — aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches Schäumt ihm die Unendlichkeit.“ Wie jene Jugenddichtung sich von Gedanken nährt, so ist sein philosophisches Denken in Wahrheit noch ein Dichten. Der Dichter sucht Befriedigung in begeisternden Gedanken, in großherziger Erhebung der Ideen.

Aber er teilt dies System nun selber als ein schon Zweifelnder mit. Der freudige Glaube an seine Sache wird durch das psychologische Interesse ersetzt. Er will die Theosophie betrachtet wissen als Dokument für einen Entwicklungszustand in einer edlen Jünglingsseele, für eine Epoche der Vernunft. Auch von dieser Seite gibt sich das Werk mehr als ein novellistischer denn als ein philosophischer Versuch. Es gehört in das Gebiet der Seelenkunde.

Damit wird es nun erst ganz zum Zeugnis der Krisis und Entwicklung, durch die Schiller in dieser Zeit selber hindurchging. Die Sache war als ein philosophischer Roman in Briefen gedacht und zugleich als ein gemeinschaftliches Werk der Freunde. Körner sollte die Briefe Raphaels schreiben. Daraus wurde nichts, weil er zu wenig schöpferisch war. Erst um Jahre später — 1789 —, längst nach ihrer Trennung, steuerte er den letzten Brief des Raphael bei, der dann im siebenten Heft der Thalia erschien. Er kommt mit der neuen Weisheit der Kantischen Philosophie: erst die Fähigkeiten der Vernunft untersuchen, ehe man sich ans Weltgebäude wagt. Immerhin taucht denn hier zum ersten Male innerhalb Schillerscher Werke der Kantische Gedanke auf. Die philosophische Dichtung, deren Wurzeln zurückgehen in die ersten Zeiten Schillerscher Jugendphilosophie, streckt ihre Krone in die philosophische Welt hinein, innerhalb deren er seine Reife finden sollte.

Die Lyrik Schillers ist in der Thalia außer durch das Lied „An die Freude" (2. Heft der Thalia) vor allem vertreten durch die beiden Gedichte „Freigeisterei der Leidenschaft" (jetzt, allzusehr zusammengestrichen, „der Kampf") und „Resignation", gleichsam ein Abschied an sein Mannheimer Erlebnis mit Charlotte von Kalb. Dies gibt ihnen unter den Gedichten die bedeutsame Stellung, daß hier das wirkliche persönliche Erlebnis zum dichterischen Ausdruck drängt; freilich sehr bezeichnender Weise immer noch so, daß, was Schiller in seinem tiefsten Leben ergreift, in ihm zu einem Kampfe der Gedanken, zu einer Auseinandersetzung mit den Grundfragen der Lebensanschauung führt. Aber auch hier tritt doch an Stelle der allgemeinen Weltgedanken die Richtung auf sittliche Lebensfragen ein. Er erlebt in der „Freigeisterei" den schweren Kampf der Leidenschaft und der Pflicht. So stellt sich dies in Schillers späterer Lebensauffassung so wichtige Begriffspaar in einem eigenen schmerzlichen Erlebnis ein. Kann es

wirklich das Gebot Gottes sein, daß er den süßen Gewinn fahren lassen muß, das höchste Glück, das er in seinen Armen hält? Warum erscheint das Gesetz als ein kecker Eindringling hier, wo die Natur spricht; denn für ihn schuf sie dieses Weib, und ihre Ehe ist eine tote Konvention? Kann man Gott den Allgütigen nennen, wenn er im Gehorsam seiner Geschöpfe sich durch Todesqualen verherrlichen läßt? Die „Resignation" gibt eine Antwort. Und wenn wir in der Ewigkeit den Lohn erhoffen, so lacht und höhnt die Welt. Die Antwort an den Resignierten ist tief und schwer. Die Natur schenkt ihren Kindern von zwei Gaben allemal nur eine, die Hoffnung oder den Genuß. „Wer dieser Blumen Eine brach, begehre die andere Schwester nicht." Aber wie der Genuß sich in sich selbst belohnt, so auch die Hoffnung. Hoffen zu können, getragen zu sein von dem Glauben an die ewigen Werte ist in sich selber Glücks genug. Nicht im Jenseits, sondern schon hier bewährt sich die Vernunft der Entscheidung. „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht." Also die Gebote der Sittlichkeit bedürfen nicht der Stütze durch den Hinweis auf jenseitigen Lohn, sondern sollen in ihrer eigenen Hoheit ruhn. Schiller aber kennt hier noch kein Mittleres zwischen dem Genuß und der Sittlichkeit, keinen Ausgleich zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden. Erst später hat er die Lösung dieser früh erfahrenen Kämpfe als die Mission des Schönen erkannt. —

Auch der erzählenden Dichtung hat Schiller in dieser Zeit sich zugewandt, worin wir eine noch bedeutsamere Weiterentwicklung seines Könnens erblicken. Hierbei verrät gleich die Einleitung seines „Verbrechers aus Infamie" (später: „aus verlorener Ehre") (Thalia, 2. Heft), was ihn dabei anzog, nämlich das psychologische Interesse. Die Geschichte menschlicher Verirrungen läßt uns die tiefsten Blicke tun in die geheimen Triebfedern des Menschen, in die Quellen seiner Handlungen überhaupt. Merkwürdig genug macht er von hier einen Schluß auf die beste Behandlungsart der

Geschichte, so daß man förmlich spürt, wie geschichtliche Studien als eine notwendige Aufgabe auf seinem Wege sich ergeben werden. Wir betrachten die handelnden Personen der Geschichte so leicht, als wären sie Wesen ganz anderer Art als wir, und bleiben bei Gemütsbewegungen unbeteiligt und kalt. Man könnte versuchen, den Leser zu erhitzen; und manche Historiker haben es getan. Aber diese rednerisch-dichterische Manier ist eine Vergewaltigung und verschiebt die Grenzen zwischen der Geschichtserzählung und der Poesie. Also bleibt nur übrig, den Helden kalt werden zu lassen, d. h. nicht einfach seine Tat zu berichten, sondern seinen Willen, das allmähliche Werden und Heranwachsen der Tat in den Entschlüssen seiner Seele zu belauschen. Der Schriftsteller sucht die Erklärung des abenteuerlichen Geschehens. „Er sucht sie in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten, und in diesen beiden findet er sie gewiß." In diesem Sinne erzählt Schiller die Geschichte des Sonnenwirts, in trefflicher Weise verdeutlichend, wie dieser infolge der angeborenen Grundrichtung seines Wesens und der unglücklichen Umstände zum schrecklichen Mörder und Räuberführer entartete. Die Motivierung ist meisterlich wie die dramatisch kräftige Zusammenziehung der Szenen. Nur die Behaglichkeit des geborenen Erzählers fehlt.

Neben diesem kleinen, aber psychologisch bedeutenden Werk steht als der einzige Versuch Schillers in der eigentlichen Unterhaltungsliteratur der Roman „der Geisterseher", der im vierten Heft der „Thalia" zu erscheinen begann (Januar 1787) und erst im achten (Oktober oder November 1789) in Weimar notdürftig und ohne Anteil vollendet wurde, worauf er auch als Buch erschien. Ein zweiter Band aber ist nie herausgekommen. Schiller und den Deutschen erging es seltsam mit diesem Werk. Was der „Carlos" nicht vermocht hatte, vollbrachte „der Geisterseher". Er

lenkte die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf die „Thalia", verschaffte ihr einen großen Erfolg und erwies sich als eine ergiebige Geldquelle. Schiller aber, der das Werk als eine reine Nebenarbeit ohne tiefere innerliche Beteiligung begonnen hatte, offenbar ohne im Anfang noch selber zu wissen, wohin er eigentlich steuern wollte, wurde nun zu neuen Erfindungen und einer extensiv recht beträchtlichen Arbeit gezwungen. Damals interessierte er die Deutschen ganz entschieden am meisten durch den „Geisterseher". Dann aber zeigte sich an diesem Buche, wie der Erfolg der Unterhaltungsliteratur durchaus von zeitlichen Interessen, von Tagesströmungen sich herschreibt. Was die damaligen Deutschen an dem Buche fesselte, ist versunken und vergessen. „Der Geisterseher" fristet sein Dasein nur noch als ein geduldetes Werk in irgend einem verborgenen Winkel der gesammelten Schriften Schillers.

Die Erzählung wendet sich durchaus an den Verstand und hat ihr Interesse in der Spannung. Man fragt, wie eine höchst verwickelte Intrigue sich lösen und was sie bewirken wird. Der Gegenstand hat seine hohe Bedeutung. Um nichts Geringes werden wir in Bewegung gesetzt. Es handelt sich um die jesuitischen Bekehrungskünste gegenüber einem jungen deutschen Prinzen während eines venetianischen Aufenthalts. Das Ganze ist ein in den größten Dimensionen, mit den raffiniertesten Mitteln, mit diabolischer Klugheit und psychologischer Kunst ins Werk gesetzter Plan. Hauptsächlich wird auf die geisterseherischen Neigungen und Neugierden des Prinzen gerechnet. In den Kapiteln von Geisterbeschwörungen, vom Kampf zwischen Aufklärung und Aberglauben, von geheimen Verbindungen und ruchlos überklugen Plänen lag für das damalige Lesepublikum der unwiderstehliche Reiz.

Der Eingang des Romans zeigt die in der Tat außerordentliche Erzählungskunst Schillers. Eingerechnet alle die kleinen Wirkungen des Wunderbaren, hat das figurenreiche Bild eine meister-

liche Lebendigkeit und Bewegung. Die erste Fortsetzung verweilt ein wenig zu lange bei der Analyse und Kritik eines vorher berichteten Ereignisses. Frühere Geschehnisse werden ihres mystischen Reizes entkleidet und vor dem Verstand aufgelöst. Dann liegt der ganze Nachdruck auf der psychologischen Entwicklungsgeschichte des Prinzen, dessen im Anfang reine und hohe Seele allmählich verlockt, verdorben, aufgeweicht und haltlos gemacht wird. Auf dem Wege gibt Schiller ein (in den späteren Ausgaben gestrichenes) philosophisches Gespräch von einer Ausdehnung, die ein heutiges Publikum sich verbitten würde. Schiller will seinen Prinzen aus dem dumpfen Glauben heraus durch Freigeisterei hindurch in den Schoß der allein seligmachenden Kirche führen. Diese Freigeisterei des Prinzen besteht nicht in der Leugnung der Sittlichkeit, sondern in der These, daß die sittlichen Gesetze gar keiner Stütze durch den Gedanken Gottes und der Unsterblichkeit bedürfen. Sie könnten auch reine Naturgebilde sein, nämlich die Formen, unter denen die Natur für den Menschen ihren allgemeinen Zweck, das Glücks- und Wohlgefühl, erreicht. Auch hier ist Schiller auf dem Wege zur Idee der in sich selber und ohne religiöse Nebengedanken zu begründenden Sittlichkeit. Dies alles wird mit einer offenbaren Freude an scharfsinnigen Feinheiten und gesuchten Schwierigkeiten ausgeführt. Der Schluß des Romans ist eigentlich ein schnellfertiges Abbrechen. Im ganzen zeigt er doch, daß Schiller im Besitze einer großen Reihe von glänzenden Eigenschaften auch für die erzählende Kunst gewesen ist. —

Längst waren neue Entwicklungen in dem Dichter mächtig geworden, als er den „Geisterseher" vollendete. Ihre Anfänge reichen alle noch nach Dresden zurück. Gelegentlich bei der Lektüre Abbts betont er das eigene starke psychologisch-philosophische Interesse. Vor allem aber vollzieht sich in dieser Zeit die Wendung zur Geschichte. „Täglich wird mir die Geschichte teurer." (15. April 1786). Gerade eine Darstellung vom dreißigjährigen Krieg, die er gelesen

hat, gibt Anlaß zu dieser Bemerkung. „Daß doch die Epoche des höchsten Nationen-Elends auch zugleich die glänzendste Epoche menschlicher Kraft ist! Wie viele große Männer gingen aus dieser Nacht hervor!“ Er sagt es mit einem Seufzer über den eigenen Entwicklungsgang. „Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl sein.“ Schmerzlich fühlt er, wie viel er noch lernen muß. „Im besten Erdreich wird der Dornstrauch keine Pfirsiche tragen, aber ebensowenig kann der Pfirsichbaum in einer leeren Erde gedeihen.“

Er hat den Plan gefaßt, die Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen gemeinschaftlich mit andern in einem Sammelwerk zu behandeln, dessen erster Band dann im Oktober 1788, aber ohne einen Beitrag von Schiller, erschienen ist. Hier zeigt sich noch das Interesse an Verschwörungsszenen und an den großen Verbrechern plutarchischer Art. Er selbst geriet immer tiefer in seine Geschichte des Abfalls der Niederlande hinein.

Dies ist ein entscheidendes Datum seiner Entwicklung. Er fühlt die Unmöglichkeit, sein Leben in der bisherigen Art fortzusetzen, in der es eigentlich ein reines Leben der aus sich selbst sich nährenden Phantasie war. Bei einem solchen Leben muß ja der Mensch zuletzt sich selbst verzehren. Er will Ballast in sein Schiff — eine gründliche Bildung, einen gesicherten Besitz an Wirklichkeiten, ein Gleichgewicht von Empfänglichkeit und Schaffen. Dann wird er auch seine Dichtung nicht mehr allein aus sich selber zu nehmen brauchen; sie hat ihren Grund in der unendlichen Natur. Ein neuer Schiller will hier heraufkommen. Ganz gewiß aber wird dieser sich nicht heranbilden können in dem Sybaritenleben mit seinen Freunden. Statt des Flatterns in einer phantastischen Existenz sehnt er sich danach, fest im Leben und in der Wirklichkeit auf eigenen Füßen zu stehen. Er wird es nur erreichen können, wenn er sich gewöhnt, unabhängig und

allein zu sein und für sich einzustehen. Seine Seele sucht die Sicherheit des eigenen Lebens.

Die Loslösung bereitet sich vor. Schon im Oktober 1785 bekennt er Huber, daß seine Seele beklemmt sei. Wie ein Ekel an den Anfangsstimmungen dieser Freundschaft klingt es jetzt aus seinen Worten. Die starke Jugendlichkeit der damaligen Ausbrüche berührt ihn jetzt unangenehm. Dann spricht er wohl davon, daß das Knabenjahr ihres Geistes wie die Flitterwoche ihrer Freundschaft jetzt vorbei sein soll, Das Schwelgen in der Begeisterung gibt eine falsche Schätzung der eigenen Kräfte und der Zukunft. „Enthusiasmus und Ideale sind unglaublich tief in meinen Augen gesunken." Kaum ertragen kann er die Einsamkeit, wenn Körners verreist sind, und fühlt dann doch peinlich, daß er sich vielzusehr von ihnen abhängig macht. Und immer deutlicher wird uns seine Stimmung! Statt der früheren Begeisterung drückt eine allgemeine Erschlaffung seine Seele. „Ich bedarf einer Krisis. — Die Natur bereitet eine Zerstörung, um neu zu gebären." Die Unabhängigkeit, wie Körner sie ihm gibt, ist ein Geschenk und nicht errungen; daher mahnt sie ihn ja selbst beständig, daß er den Pflichten gegen sich selber noch nicht gerecht wird. Auch das Verhältnis zu den Freunden kann bei dieser Lage nicht in sich klar und rein bleiben. „Ich habe euch ganz genießen können, euch ganz durchschauen und fassen können, aber meine Seele war für euch von trüben Stimmungen umwölkt. Ihr wart mir so viel und ich euch noch wenig — nicht einmal das, was ich fähig sein könnte, euch zu sein."

Zwar widerstand er dem Lockruf des großen Schröder, nach Hamburg zu kommen, dort den Carlos spielen zu lassen und unter sichereren Bedingungen in bedeutendere Beziehungen zu einer weit hervorragenderen Bühne zu treten, als es die Mannheimer gewesen war. Er widerstand, offenbar weil er fühlte: dies war wieder der Weg zu jener uferlosen Produktion ins Leere, von

der er loskommen wollte. Kein Zweifel aber, in Dresden war auf die Dauer seines Bleibens nicht mehr.

Eine halb ärgerliche, halb komische Episode fällt in die letzten Monate. Ende Januar (oder Anfang Februar) 1787 wurde Schiller auf einem Maskenball von einer allerliebsten Zigeunerin gefesselt. Die schöne neunzehnjährige Henriette von Arnim nahm ihm dann Sinne und Seele völlig ein. Er kam von ihrer Gesellschaft nicht mehr los. Sogar in einem reinen Geschäftsbrief entschuldigt er ein Versäumnis damit, daß ihm von einem Mädchen der Kopf so warm geworden sei. Kopfschüttelnd sahen die Freunde das unerfreuliche Spiel. Der Ruf der Damen, der Mutter mit ihren beiden Töchtern, galt nicht für den besten. Die schönen Töchter waren der Mutter ein Spekulationsobjekt. Nun wurden der berühmte Dichter, ein jüdischer reicher Bankier und ein eleganter adliger Kavalier mit viel Geschick gegeneinander ausgespielt; — hierbei bekam das listige kleine Flammenzeichen in der Fensteröffnung seine Rolle, welches für Schiller bedeutete: die Damen sind nicht zu sprechen, und für den andern Liebhaber: das Feld ist rein. Kostspielig wurde das Verhältnis auch; denn solche Damen wollten beschenkt sein. Ein neuer Wechsel mußte bei dem professionellen Geldverleiher Beit unterschrieben werden. Die offenbare Aufgabe der Freunde war, Schiller loszumachen. Sie überredeten ihn im April zu einem Ausflug nach Tharandt. Er bringt dort höchst unbehagliche Wochen zu — bei anfänglich schrecklichem Wetter und ungenügendem Schlaf. Schon um fünf Uhr ist er auf. Auch war er selbst in Tharandt keineswegs vor den Arnims sicher. Endlich gelang die Entzauberung doch. Zum „Freunde" abgekühlt kam er Anfang Juni in Dresden wieder an. Auch dies Erlebnis machte eine Entfernung wünschenswert.

Der „Carlos" war erschienen. Die unmittelbar dringende Arbeit hatte Schiller endlich abgetan. Er brauchte eine Zeit, um sich auf sich selbst zurückzuziehn. In Weimar herrschte „sein" Herzog:

dort bot ſich eine weitere Anknüpfung durch den Schwaben Wieland. Es war die Hauptſtadt des deutſchen Geiſtes und der Literatur. Vielleicht gelang es Schiller dort, was ein gebieteriſches Bedürfnis ſeiner Seele war, aus eigenen Mitteln geiſtig und äußerlich zu exiſtieren. Zwar nur zu einem Ausflug meinte er fortzugehn, als er am 20. Juli 1787 aufbrach. Es kam anders. Er ſuchte neue Beziehungen und er fand — ſein Leben.

Ehe wir ihm hier weiter folgen, betrachten wir hintereinander die großen Dramen dieſer Jugendzeit.

Zweites Kapitel.

Die Verſchwörung des Fiesko zu Genua.

Die Räuber koſteten Schiller ſein Vaterland. Es blieb ihm keine Wahl; er mußte entweder den Dichter opfern oder die Heimat. Er entſchloß ſich für das letztere und für die Flucht. Erſchütternd berührt die Geſchichte dieſer Flucht, wie Andreas Streicher ſie uns berichtet, nicht wegen der Not und Gefahr, aber weil es ſo ganz die Leidensgeſchichte des ſchöpferiſchen Menſchen iſt. Ihm ruht ſein Selbſtgefühl auf dem Werk, das er geſchaffen, mit dem er der Welt bewieſen zu haben meint, daß er zu denen gehört, um die ſie ſich kümmern muß. Die einzige wahre Pflicht für ihn iſt ſein Schaffen. Und er muß erfahren, daß die Menſchen in ihrem Verhalten durch jede äußere und zufällige Rückſicht mehr beſtimmt werden als durch die Sorge um den Genius. Mag er Früchte geben, ſo iſt er willkommen. Seine Forderungen wirken nur als Laſt. Im Leben liegt ein unbewußter tiefer Haß gegen den Geiſt, der eigene Wege geht. Wer auf ſein Schaffen ſein Daſein gründen will, hat von den Menſchen nichts zu erwarten. All dieſe zweifelloſen Dinge erfuhr er an Dalberg nur gar zu ſehr. Aber hier ging es um die Exiſtenz, die phyſiſche und die moraliſche, um Leben und Selbſtachtung. Demütigungen ſind eine harte Schule. Er hat die Prüfung beſtanden. Aber ohne

seinen heroischen Sinn, Streichers Treue und einige reine Zufälle weiß man nicht, was geworden wäre.

Im Mittelpunkt aller dieser Enttäuschungen stand der Fiesko. Vor allem doch im Vertrauen auf das künftige Werk war die Flucht gewagt. Es ließ ihn im Stich. Das Auf und Ab schriftstellerischen Lebens wurde der aufs Große und Ganze gerichteten Natur grausam klar gemacht. —

Wie auf die „Räuber" findet sich ein Hinweis auch auf den Helden des neuen Stücks in der Dissertation über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Wieder sehen wir das medizinische Interesse ins dichterische übergehen. Fiesko erscheint als Schulbeispiel für den Zusammenhang der Affekte mit der körperlichen Konstitution. „Ein durch Wollust ruinierter Mensch wird leichter zu Extremis gebracht werden können, als der, der seinen Körper gesund erhält — — Catilina war ein Wollüstling, eh er ein Mordbrenner wurde; und Doria hatte sich gewaltig geirrt, wenn er den wollüstigen Fiesko nicht fürchten zu dürfen glaubte." An der Stelle, an der Rousseau jenes große Wort sprach, das in Schiller so mächtig zündete, von den Helden Plutarchs, die entweder große Tugendhafte oder erhabene Verbrecher gewesen, erwähnte er auch den Fiesko. „Der Graf von Fiesque, der dazu erzogen wurde, um sein Vaterland von der Herrschaft der Doria zu befreien, hätte Plutarchs Pinsel verdient. Man zeigte ihm immer den Prinzen auf dem Thron von Genua; in seiner Seele war kein anderer Gedanke, als der, den Usurpator zu stürzen." Als erhabener Held Plutarchscher Art, als Führer einer Erhebung gegen die Tyrannei, mit dem politisch-republikanischen Grundton also, ergriff Fiesko Schillers Seele, vom ersten Entwurf seines Dramas an.

Streicher erzählt uns von Schillers Arbeit am Fiesko mancherlei, was uns einen tiefen Blick in die Seele des Dichters tun läßt. Daß er den Plan geliebt wegen der vielen und wirksamen Verwicklungen,

deren er diese Handlung fähig fand, das belehrt uns über Schillers Stellung zu seinen Entwürfen. Daß er auf der Bibliothek sich alles aneignete, was auf Ort, Zeit und Geschichte Beziehung hatte, zeigt den Ernst der Vorbereitung. Nun seine Art auszuarbeiten! Als er den Plan im Gedächtnis entworfen, schreibt er den Inhalt der Akte und Auftritte nieder in der Ordnung, in der sie folgen sollten, aber so kurz und trocken wie für den Kulissendirektor. Dann arbeitet er nach Lust und Laune die einzelnen Auftritte und Monologe aus, — also nicht in der Reihenfolge der Szenen. Und wie schon bei den Räubern liest er das Fertige einem Freunde vor; er bedarf der Wechselwirkung mit dem Publikum. Alle die Hoffnungen, von denen wir sprachen, fühlen wir mit bei dem Wort: „Wie erheiterten sich seine von Schlaflosigkeit erhitzten Augen, wenn er erzählte, um wie viel er schon weiter gerückt sei, und wie er hoffen dürfe, sein Trauerspiel weit früher, als er anfangs dachte, beendigt zu sehen. Je geräuschvoller die Außenwelt war (in den festlichen Vorbereitungen zum Empfang des Großfürsten), um so mehr zog er sich in sein Inneres zurück." —

1. Der Entwurf des Fiesko.

Wer den Stoff des „Fiesko" erwägt, wird bei genauer Kenntnis der „Räuber" beinahe vorhersagen können, wie Schiller ihn gestalten wird.

Die Unterschiede fallen ins Auge. Das Stärkste an den Räubern ist ihr genialer Protest. Ein schärferer Fehderuf gegen die Zeit ist nicht möglich, als der aus diesem Werke klingt: heut sind die Zustände so, daß eine Räuberbande kommen muß, um Gesetz und Recht wiederherzustellen. Aber das schwächste war die Schilderung der Gesellschaft, die Wiedergabe des Wirklichen. Nun tritt im Fiesko der große Protest ganz zurück; die Gesellschafts- und Wirklichkeitsschilderung wird das Wichtigste.

Die Räuber sind ein Stück aus der Gegenwart, Fiesko spielt

in der Vergangenheit. Sehr eigentümlich, daß das der Gegenwart entnommene Werk, tatsächlich eine Schöpfung freier Phantasie, in einer fast durchweg phantastischen Welt sich bewegt. Die Vergangenheit aber soll als ein völlig Wirkliches geglaubt sein. Sichtlich bemüht sich der Dichter mit Sorgfalt, das Wirklichkeitsbild überzeugend zu gestalten.

Jener großen Auflehnung aber, die in der phantastischen Bande und ihrem symbolischen Weltgericht Ausdruck fand, der sittlichen Neugeburt, entspricht hier die Idee der republikanischen Freiheit; für das Weltgericht tritt eine Staatsumwälzung ein — eine ungemeine Abstumpfung der Motive.

Nun gar, wenn wir auf die bewegenden Kräfte der Handelnden sehn. In Karl das empörte Gute, das in Rachedurst sich vergreift und ins Verderben rennt. Leerer, tragisch unbedeutender ist die Geschichte des Fiesko, — ein Freiheitsdurst, der mehr Ruhmessehnsucht und Ehrgeiz ist.

Steht Franz neben Karl wie der Gegenpol sittlicher Menschheit, so vertreten die Doria wohl die Idee der Alleinherrschaft, aber als ein würdiger Greis und ein frecher Bengel, ohne eine weitere Vertiefung, die die Wirkung der Räuber so mächtig gestaltet.

Groß und innerlich geht die Entwicklung bei diesen, bis an den Gegensätzen der Menschheit die sittliche Weltordnung selber sich offenbart. Hier vor allem fühlen wir die Abweichung. Keine Wiederherstellung, die uns alle als sittliche Menschen anginge, am Schluß des Fiesko! Alles bleibt beim Alten. Nur persönliche Schicksale haben sich abgespielt.

Damit erklären wir den Fortgang der Entwicklung auf der gleichen Linie, aber auch das Zurückbleiben des Fiesko. Schiller gestaltet auch hier nach einander entgegenstehenden Ideen, Freiheit und Herrschaft, und in zwei einander gegenüberstehenden Welten und Lebenskreisen. Aber Linie für Linie wird das Bild schwächer. Belehrend bleibt es doch, wie er so früh schon durch innere Wahlver-

wandtschaft zum großen historischen Drama geführt wird. Aber es fehlt auch nicht an einer Erklärung, warum Schiller hier so sehr hinter der Inspiration seines ersten Werkes zurückblieb. Für ihn hat das Wörtchen republikanische Freiheit einen so berauschenden Klang, daß er sich nichts Großartigeres vorstellen kann als ein Trauerspiel, dessen Menschen und Szenen alle durch republikanischen Freiheitskampf bewegt sind. Das große Wirklichkeitsgemälde einer solchen Verschwörung schien ihm mindestens so bedeutend wie die bloße Phantasie von den Räubern.

In der Art, wie er dies Gemälde entwirft, erkennen wir den Dichter des ersten Werkes wieder. Abermals geht sein Blick ins Große; er schaltet mit mächtigen Massen. Der Gegenstand des Kampfes ist das Volk von Genua; in seinen Adligen und Bürgern spielt es mit; der Untergrund der Geschehnisse wird mächtig gegeben. Über ihm erheben sich die beiden streitenden Parteien: die Herrscher, die Doria, Gianettino und Andreas; jener, der freche Übermut des Despoten, erklärt den erbitterten Haß der Gegner; dieser, Andreas, in seiner reifen Würde, nicht der Herr, sondern der Vater seines Volks, wird nicht selbst, sondern um der Idee willen gehaßt und macht den Gedanken am Ende wenigstens erträglich, daß es beim Alten bleibt. Dieser Partei entgegen stehen die Republikaner; ihr Haupt Verrina ist die starre republikanische Römertugend selbst, Liebe des freien Vaterlandes sein Herzschlag, ganz Staatsgedanke, daher beinah unmenschlich in seinen Entschlüssen, nach Schillers Begriffen riesengroß; neben diesem düstern Mann geht als sein notwendiger lichter Kontrast der jugendliche Held Bourgognino, offen, warm und edel. Dies Paar ist auf republikanischer Seite, was auf der monarchischen Andreas und Gianettino. Zwischen den beiden Parteien steht Fiesko, jener sich scheinbar hingebend, dieser angehörig, von beiden beobachtet, — der als alleinstehender Mann aus eigener Kraft die Sache der Freiheit zum Siege führt und wieder zu Fall bringt. Jede dieser drei Parteien

geht ihre eigene Straße. Drei Handlungen also greifen ineinander. Da haben wir Schillers in großen Massen und aus dem Vollen arbeitende Phantasie.

Damit überblicken wir bei weitem noch nicht alle Motive. Verrinas Tochter fällt dem Gianettino zum Opfer. Ohne den Virginiagedanken konnte sich der junge Schiller die Geschichte einer republikanischen Erhebung offenbar gar nicht denken. Unter den Verschwörern verfolgen Sacco und Kalkagno ihre eigenen und zwar niedrigen Absichten; jener hofft bei Gelegenheit der Staatsumwälzung sich von seinen Wucherern zu befreien, dieser Fiskos Weib zu verführen: sehr wirklichkeitsecht schlagen sie das Motiv der menschlichen Gemeinheit an, die bei großen Staatsumwälzungen auch ihre Rechnung sucht. Gewaltig aber schwillt das Stück durch die Handlung Fieskos. Das letzte Motiv seines Handelns, auch seiner Freiheitsliebe ist der Ehrgeiz. Daher die notwendige Entwicklung, daß er ans Ziel gelangt nicht dem Staat als freier Mitbürger sich unterwirft, sondern sich zum Herrn macht. Dies gibt der Gestalt den tragischen Sinn. Für Schiller aber — radikal in all seinen Vorstellungen, wie er ist — bedeutet das gewaltsame Aufsteigen zur Herrschaft das Herausschreiten aus der Menschlichkeit. Er läßt nun die warme Menschlichkeit selbst zu Fiesko reden durch den Mund seines holden Weibes Leonore. Der Ruf der Menschlichkeit ist die wahre, in sich selber selige Liebe. Die kennt der Despot nicht. Darum muß alles, was im Werk geschieht, zugleich eine Reihe von Erfahrungen für Leonore bedeuten. Hier denken wir an Fieskos galante Intrigue mit Julia, der Schwester Gianettinos, — Julia wie die Verkörperung der Frivolität der Doria, Leonore der reinste seelische Adel der Freien Genuas. Der Kontrast, der die gesamte Gestaltung beherrscht, ist hier ins Weibliche übersetzt. Auch die Extreme weiblicher Natur leben im Stück — frivole Koketterie und hingebende reine Liebe. Denken wir an Amalias unglückliche Gestalt, so ist es eine bedeutsame Erweite-

rung des Schillerschen Menschenkreises. Das Gesellschaftsbild wird von Wichtigkeit im Fiesko. Es gibt kein Bild gesellschaftlichen Lebens ohne Frauen.

In so vielen verschiedenen Menschen kommt der große Kampf um Freiheit oder Herrschaft zum Ausdruck.

Dabei ist noch nicht einmal das letzte durchschlagende Motiv erwähnt, das dem ganzen Gemälde erst seine Haltung gibt. Wir erörtern es später.

Politische Geschichte spielt sich ab. Der soziale und sittengeschichtliche Gedanke der „Räuber" tritt zurück. Demgemäß steht Fiesko der Emilia Galotti bei weitem näher als Schillers Erstling. Aber welch ein Unterschied wieder! Dort die fast gewaltsame Konzentration in wenigen Gestalten, hier die beinah schrankenlose Ausbreitung einer ganzen menschlichen Welt. Dort liegt in einer rein menschlichen Geschichte zugleich mit eingeschlossen die politische Spitze. Hier bildet das Politische den ganzen Gegenstand der Schilderung. Lessing bleibt selbst bei politischen Tendenzen in der bürgerlichen Dichtung, während Schillers ganzer Seelenzug ihn hinweist in das große öffentliche Leben. Bei unserm Einsiedler-Dichter bleibt es immer ein Fortschritt auf dem Wege zur Männlichkeit, wie er hier zur Welt des Wirklichen ein Verhältnis zu gewinnen sucht.

Was ihm nun bei dem neuen Versuch gelingt, und wo wir auch hier auf seine Grenzen stoßen, das suchen wir zu begreifen.

2. Die Hauptmotive.

Gleich im ersten Akt, wieder mit der beliebten Zweiteilung, setzen auf das bestimmteste gegeneinander ab die Szenen im Hause Fieskos und die bei Verrina, dort Glanz des Festes, Gesellschaft, Welt — hier der starre Republikaner, statt der Welt und ihrer Gedankenlosigkeit die Idee und die Tugend; — in Fieskos Gesellschaft aber als Töne alle die Motive anklingend, von denen das Stück lebt, Leonore von Eifersucht gepeinigt, immer noch Schwär-

merin in ihrer Liebe; Gianettino als der freche Verbrecher schickt den Mörder gegen Fiesko. Die Verschworenen, Unlautere und Lautere, tauchen auf, belauschen Gianettino, sprechen Fiesko an usw., alles in meisterlicher Bewegung als Leistung eines ganz großen Theaterverstandes, ein wirkliches Gesellschaftsbild in dem Mitspielen der Weiber, mit den Untertönen niedriger Begierden, ohne die es kein politisches Leben gibt. Mit großem Geschick gibt der Dichter allen diesen auseinanderstrebenden Tendenzen eine Einheit. Ihnen allen gemeinsam ist ein Gedanke, der ein Doppelgedanke ist: Fiesko und Staat, letzteres in verschiedenem Sinn: Genua immer, aber entweder Freiheit oder Herrschaft. Diese Einheit des Gedankens umfaßt alle die verschiedenen Bestrebungen bis in die Schwärmereien Leonorens hinein. So hält sich die Gestalt Fieskos immer bedeutend im Mittelpunkt.

Der Geist, in dem Schiller seinen Entwurf genommen, wird völlig deutlich in den Szenen Verrinas. Gianettino hat sich an seiner Tochter Bertha vergriffen. Hier hat, möchte man sagen, Schiller das Emiliamotiv in das Virginiamotiv zurückübersetzt. Aber wenn Odoardo seine Tochter opfert, dann handelt er als Vater, und diese rein menschliche Handlung ist zugleich eine Tat von politischer Bedeutung. Bei Schiller überwiegt der Gedanke an den Staat gänzlich den an die Tochter, sogar bei Bourgognino den an die Braut, und hier wird die Unnatur vollkommen. Die politische Gesinnung wird das Entscheidende. „Wenn ich deinen Wink verstehe, ewige Vorsicht, so willst du Genua durch meine Bertha erlösen." „Genuas Los ist auf meine Bertha geworfen, mein Vaterherz meiner Bürgerpflicht überantwortet." Ja sogar: „Freue dich, des Vaterlandes großes Opfer zu sein." Und in Bourgogninos Munde: „An einem und eben dem Tag werden Bertha und Genua frei sein." Diese Menschen handeln und fühlen nicht als natürliche, sondern als politische Menschen, durch das Medium einer Idee. Der Bürger überwiegt den Vater; Berthas

Schicksal ist nicht an sich wichtig, sondern weil es Gelegenheit für andere Gedanken gibt. Nicht als Mensch bedeutet sie etwas, sondern als kahles Symbol. Es gibt der Erfindung eine manchmal empörende Kälte. Odoardo, in Schillers Begriff der Römergröße hinaufgetönt, gibt Verrina. Wenn aber die abstrakte Idee den Menschen erstickt, hört das dramatisch glaubliche Leben auf.

Hier stoßen wir auf jenes vorher erwähnte durchschlagende Motiv. Es hängt auf das engste mit dem Gesagten zusammen. Was für unvergleichliche Güter eigentlich der Zustand der Freiheit diesen Menschen bringen wird, das wissen wir ja nicht. Schiller setzt einfach voraus, daß uns der Name Tyrann ebensosehr Inbegriff alles Verdammenswerten sei wie der des Freiheitshelden Inbegriff all unserer Begeisterung. Die Bewunderung für den Freiheitshelden als solchen wird geradezu zur innersten Voraussetzung des Werks. Auch hier ist nicht unmittelbares anschauliches Leben, sondern die abstrakte Idee Mittel und Gegenstand unserer Ergriffenheit. Demgemäß kennen diese Menschen um ihrer Freiheitsbegeisterung willen sich selbst als hervorragend über den gewöhnlichen Menschentroß; sie wissen sich als bewundernswert, und Selbstbewunderung ist ihr durchgehender Charakter. „Hier wachsen Genuas fünf größte Herzen zusammen." „Es ist eine Qual, der einzige große Mann zu sein." „Nie schlugen zwei größere Herzen zusammen." Solche Stellen begegnen überall. Ein Schritt weiter, und dies Bedürfnis der Bewunderung erscheint geradezu als ihr Motiv, ihr mitbestimmendes Motiv in der Freiheitsliebe, wenn nicht ihr bestimmendes. Verrina sagt über Fiesko: „saheſt du ihn gestern in unserer Bestürzung sich spiegeln?" Ebenso Bourgognino, da er Fieskos Größe anstaunen muß: „Bin ich denn garnichts mehr?" Der notwendige Ausdruck ihres Seins wird die Pose der Größe, da diese Größe an das Bestauntwerden denkt. Der falsche und hohle Heroismus ist eine Abart genau derselben Gefühlsweise, wie

etwa in dem Wort des Bourgognino: „Ich habe schon längst ein Etwas in meiner Brust gefühlt, das sich um nichts wollte ersättigen lassen. — Was es war, weiß ich jetzt plötzlich (indem er heroisch aufspringt). Ich hab' einen Tyrannen!" (Der Vorhang fällt.)

Dies letzte Motiv gibt dem ganzen Gemälde seine charakteristische Haltung. Auf Bewunderung der Männergröße, nach dem Begriff des jungen Schiller, ist es ganz und gar gestellt. Ist doch der Heros der Freiheit für ihn der wahrhaft große Mann! Denken wir, wie das Stich- und Sehnsuchtswort des „großen Menschen" sich aus Karl Moors Seele ringt über dem Lesen des Plutarch, und daß als Plutarchschen Helden Rousseau den Fiesko empfohlen hat, so haben wir den Zusammenhang. Fiesko ist der „große Mensch", seine Tragödie ist die des „großen Menschen". Die anderen mit ihrer Größe, ihrer bewundernswerten Pose, ihrer Selbstbewunderung sind nur die Stufen zu ihm als dem Gipfel. Auch bei ihm ist Selbstbewunderung das letzte, im geheimen treibende Motiv. In der Bewunderung eines „großen Menschen" zu schwelgen, war für Schiller der Reiz bei der Arbeit, wenigstens in ihrem ersten Teil.

Hier ist alles angelegt auf die große Szene, in der Fiesko vor dem Bild des Romano plötzlich sich enthüllt. „Nichts fehlt als die Larve herabzureißen." Angestaunt von den andern sonnt er sich in ihrer Bewunderung. Auf diesen Augenblick hat er gearbeitet und im Stillen alle Mittel der Befreiung allein zurechtgestellt. Nun sehen wir ihn in der strahlenden Pose der Größe, gesättigt in Bewunderung und Selbstbewunderung. Mit der darauffolgenden theatralischen Verbrüderungsszene mutet der Moment wie ein Römerbild des Franzosen David an.

Worin erkennen wir demnach mit dem jungen Schiller die Züge des „großen Menschen"? Für alle geht er als ein Rätsel dahin. Um seine geheimnisvolle Gestalt bewegt sich das reiche bunte Leben. Seine Frau, Julia, Gianettino, die Verschworenen — alle

nehmen ihn für etwas, was er nicht ist, und mißverstehen sich in ihm. Eine Maske tragen — ist des großen Mannes erster Zug, verschlossen sein in sich selbst, sich selber genug, scheinbar untergehn und untergehn können in dem Strudel der Vergnügungen, während doch sein Inneres die größten Pläne wälzt. Dies erklärt die Haltung der ersten Akte, erklärt auch die dramaturgische Eigentümlichkeit, daß der Held im ersten Teil nur hemmend — „retardirend" hätte Schiller später gesagt — wirkt. Er hält Handlungen, die im Gange sind, nur auf, weil die Handlung, die er selbst beginnt, die einzige ist, die sein soll.

Die Pläne, die der „große" Mann wälzt, müssen natürlich Pläne der Freiheit sein. Aber den Gedanken entspreche die staatsmännische Tatkraft, Verschlagenheit und Energie. So stellt sich Fiesko dar als der Meister unter all diesen Leuten mit ihren ratlosen Wünschen.

Mit einer solchen inneren Gesetzlichkeit spielt sich der Phantasievorgang in dem Dichter ab. Da er in der Römergröße republikanischer Helden schwelgen will, ruft gleichsam Form und Entwicklung des ganzen Werkes selber: wie groß ist dieser Mann! Alles gliedert sich auf die Hauptszene seiner Größenpose zu.

Mit vielem Talent, einem erfahrenen Weltmann gleich, gibt Schiller dem Fiesko alle Manieren sicherer Vornehmheit. Aber daß er immer in der Haltung der Größe, alle überragend bleibe, vornehm erhaben über all dem Niedrigen, mit dem er sich doch einlassen muß, dazu dient die geniale Maschinenfigur des Mohren. Fiesko bleibt nun Edelmann. Aller Schmutz der Intriguen liegt auf diesem, der mit seinem Gaunerhumor sich wie das immer bewegliche Böse selber zeigt. Eine glänzende Erfindung, um zugleich zu zeigen, was von dieser politischen Welt und ihrem Tun zu halten, — da sie das Element dieser vollkommenen Lumpenhaftigkeit ist. Für Fiesko bedeutet er zugleich seinen Marinelli und seinen Angelo, — wie sehr aber ins Elementare übersetzt durch diesen drolligen

Schurken, der eigentlich noch ganz Tier ist. Wie er später Fiesko Intriguen betreibt und, ohne ihn einzumengen, den Helden hebt, so ist er zuerst der Mordbube Gianettinos und dann als der Hans in allen Ecken dessen Anschlägen auf der Spur und trägt sie Fiesko zu. Dadurch erscheint dieser als der alles durchschauende Genius, dem auch das Geheimste offenbar werden muß. Durch den Mohren gelingt es, die reiche Bewegung einer politischen Handlung in Beziehung zu setzen zu der einfachen Haltung der Größe, in der wir Fiesko sehen sollen.

Hier erklärt sich denn auch die besondere Tragik, die Schiller in der Person seines Helden gefunden hat. Sie liegt in der Verführung, die die Größe in sich selber trägt. Der Übergang ist von großer Feinheit. Da in seinem Freiheitsstreben bereits Ehrgeiz und Bewunderungssucht die eigentlich treibende Kraft gewesen, wie sollte er am Ziel der Versuchung widerstehen? Der Thron des Herzogs ist frei, der ihn über alle Menschen erhebt, ihm also den Platz gibt, nach dem seine Seele lechzt. Und er nimmt ihn. Aber verstehen können wir in der Entwicklung Fieskos die Tragik wieder nur durch das Medium der abstrakt republikanischen Idee. Solange Freiheit sein Sehnen, ist er für Schiller ein Heros des Lichts. Sobald er der Verführung der Alleinherrschaft erliegt, ist er für ihn hinabgesunken in die Gemeinheit der gewöhnlichen Menschennatur. Noch immer klingt die Geschichte vom gefallenen Engel nach. Fiesko ist das Lied vom „großen Menschen" und seinem Fall. Das allgemeine Menschenlos beweinen wir auch hier, — daß der Mensch gerade in seiner Erhebung dem Fall so nahe steht. Wenn die Räuber eine Satire sind, dies ist Elegie.

Diese Züge zusammen machen die Eigenart des „Fiesko" aus. Schiller selber gab ihn „für ein ganzes großes Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes". Er sieht den Reiz darin, die kalte Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen, „von der erfinderischen Intrigue Situationen für die Menschheit

zu entlehnen". Dies heißt nicht allein, daß er uns den großen Mann im Ehrgeiz seines Herzens verstrickt zeigt, sondern er schildert auch die Qualen des Weibes, den Schmerz des Freundes, die ihn auf seinem Wege nicht verstehn, ihm nicht folgen dürfen. Garnicht verbergen kann er's, wie der große Mann in diesem Gemälde alle seine Gedanken bannt. Er nennt Fiesko ein Schauspiel, das uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen hält. Seine Worte über den Helden selber klingen wie ein Hymnus: „Fiesko ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielenden Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer hinsenken. — — Fiesko, ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen epikurischen Müßiggangs, in stiller geräuschloser Dunkelheit, gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet, und die leere lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während daß Riesenpläne und wütende Wünsche in seinem brennenden Busen gähren — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reife vollendete Werk vor erstaunende Augen stellt, und ein gelassener Zuschauer dasteht, wenn die Räder der großen Maschine dem gewünschten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als seinesgleichen zu finden — —" Jeder Satz dieser Apotheose bestätigt die Richtigkeit unserer Auffassung.

Freilich wird dabei vollends deutlich, daß der Fiesko zur Größe der „Räuber" sich nicht erheben kann. Die Idee der republikanischen Freiheit hat nicht das Zwingende wie die der ewigen sittlichen Weltordnung. Darum scheint uns die Pose der Helden leicht leer und hohl. So hat auch ihre „Größe" für uns etwas Aufgebauschtes. Das Ausgehn von der Idee macht die Darstellung schemenhaft; denn hier wird uns nicht das Leben und seine Wirklichkeit in zweifelloser Wahrheit aufgetan. Ein Übelstand bleibt es auch, daß die innerliche und tragische Entwicklung Fieskos von ihm in

der Stille abgemacht werden muß. In zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Monologen spielt sie sich ab. Im ersten überwindet er; im zweiten — sofort danach — unterliegt er. Nur eine pathetische Auseinandersetzung mit der Frau und die erschütternde Schlußszene mit Verrina gehört noch hierher. Im übrigen macht sich nun das rein äußerliche Geschehen, die Staatsaktion, Verwicklung und Intrigue, deren Schilderung Schiller anzog, für sich selber gar zu breit und beherrscht das Stück. Fiesko ist ein Durchgangspunkt der Schillerschen Entwicklung und als solcher lehrreich und bedeutend genug.

3. Die Entwicklung in den fünf Akten.

Aus diesem Stoff, diesen Farben und Tönen macht Schiller sein Bild. Es ist im alten Geiste germanischer Dramatik das Bild einer reichen historischen Bewegung, ein überquellender epischer Stoff, der in die Dramenform aufgehen soll. Noch einmal vergegenwärtigen wir uns diese Fülle von Bestandteilen. Im Mittelpunkt steht das große politische Geschehen, dies aber als wesentlich bestimmt und gemacht durch den großen Mann Fiesko. Ihn wieder finden wir als Virtuosen der Verstellung scheinbar versinkend in leerer Wollust; im Geheimen fördert er den Befreiungsplan. Hier greift das Intriguenspiel mit Julia, die Eifersucht Leonorens ein. Kalkagnos Lüsternheit gibt zu einer Hoheitsszene Leonorens Anlaß und dient dann indirekt, uns Fieskos Sicherheit zu zeigen; — keinen Kalkagno fürchtet er bei seinem Weibe. Saccos Geldnot bringt einen Ton mehr unter die Motive der Verschwörung. Die Schilderung der Doria halten wir knapp. Aber der greise Andreas muß in seiner Vaterbesorgnis um Genua, dann in seiner reinen menschlichen Würde hervortreten; ja wir müssen den Jammer der Verbannung dieses Edelsten mitbeklagen. Sonst wirkt der Schluß, der ihn als Herrscher in Genua läßt, zu sehr als ein Hohn auf die ganze vorhergehende Entwicklung. Auf der Seite der Republikaner verlangt

neben Verrina als dem Haupte Bertha eine eigene Geschichte, mit ihr Bourgognino, der nun als ihr Bräutigam, als früherer Liebhaber Leonorens, als Freiheitsheld zu Fiesko und dem ganzen Gange des Stücks in dreifache Beziehung tritt; — in vierfache könnte man sagen, wenn man bedenkt, daß Verrina ihn hineinzieht in sein letztes Gericht an Fiesko. Rechnen wir Adel und Volk hinzu, so sieht man, welche Massen hier so bewältigt werden mußten, daß sie ineinandergreifen und sich gegenseitig verdeutlichen. Aber wir verstehen jetzt den Reiz der Arbeit für Schiller und auch die kleinen Geheimnisse seiner Kunst.

Das reiche Gesellschaftsbild, die interessante Intrigue reizen ihn im Beginn des ersten Akts. Mit Leonore und ihrer Eifersucht fängt er an, um uns sofort durch den Anteil des Herzens zu fesseln. Alle die verschiedenen Bewegungen treten mit ihren Führern ins Spiel, Julia und Leonore, Gianettino, die Verschworenen; alle werden in ihrer Beziehung zu Fiesko aufgefaßt. Die Handlung beginnt in der Aussprache Bourgogninos mit Fiesko, den er vor sein Schwert fordert wegen der Vernachlässigung der Leonore, und in dem Mordanschlag des von Gianettino erkauften Mohren auf Fiesko. Bedeutsam weist jenen Fiesko zurück. Wir ahnen zum erstenmal, daß hinter seiner Maske sich etwas verbirgt. Den Mohren aber gewinnt er auf der Stelle für sich selbst und hat nun das Instrument seiner Intriguen. Wir sehen den Helden als den schnellgefaßten verschlagenen Kopf. Gegen den Rausch und Glanz des Festes sticht die zweite Hälfte des Aktes ab mit dem vollen Düster der Nacht. Was Schiller hier begeisterte, war das Bild einer großen Verschwörungsszene. Nacht wie im Julius Cäsar, alles aber ins Romantische übersetzt, — das Opfer der Tyrannei: die unglückliche Bertha, der starre Vater, die Freunde, der Bräutigam, der gräßliche Fluch des Vaters über das Mädchen; sie knieen um sie nieder als um das Symbol der zu rächenden Stadt; sie wird verborgen in der

Nacht, bis das Licht der Freiheit sie wieder weckt. Leider fällt das alles ins Deklamatorische, da das natürliche Gefühl für das unglückliche Kind zu sehr zurücktritt. Der szenische Moment hat Schiller gefesselt. Unsäglich schwach setzt das letzte Motiv an — eine Nachahmung des Malers Conti in der Emilia —, daß man durch ein Bild von der Tat des Virginius Fiesko aufstacheln will.

Eine Fülle von Leben ist zusammengedrängt in den zweiten Akt. Mit freudigem Mut greift der Dichter in die Realitäten der politischen Welt hinein und hält dabei mit großer Kraft die Gestalt Fieskos als den Augenpunkt fest. Der Roman der Frauen spielt weiter; sie sagen sich böse Dinge, — die tödliche Wunde trägt Leonore davon. Aber als Kalkagno den guten Augenblick benutzen will, weist sie ihn ab; der kritische Moment wird zu einem Hoheitszeugnis für ihren Mann. „Fieskos Schande macht keinen Kalkagno bei mir steigen, aber — die Menschheit sinken." Später — aufgeängstigt durch den Mordruf — errötet sie über den kleinen Blick der Liebe, den Fiesko ihr zuwirft. Wie ein Fels steht dieser gleiche Fiesko in dem Anbranden des Adels und des Volks, die in einer prachtvollen tumultuarischen Bewegung zu ihm als Retter vor den Schandtaten Gianettinos schreien. Das Volk bringt er mit einer Fabel zurecht. Schiller hat während der Fieskoarbeit Shakespeares Römerdramen wieder gelesen; dies ist ein Nachklang aus dem Coriolan. Der retardierende Charakter des Helden wird klar. „Die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein." An dieser Stelle, mitten unter seinen Frechheiten, weist Andreas den Gianettino zurecht, und wir bewundern die Würde des Alten. Weiter aber geht es in demselben politischen Charakter mit Mine und Gegenmine: bei Gianettino mit der Skrupellosigkeit des politischen Abenteurers; zwölf Senatoren bestimmt er dem Tode auf einen Schlag. Fiesko aber „reißt die Larve herab". Aus den Nebeln tritt er hervor wie die Sonne. Vor dem Bild, das ihm die Verschworenen bringen, entdeckt er

sich. Dies ist eine richtige Übersetzung des Contimotivs ins Schillertemperament: Kunstwerk und Fieskos Arbeit werden einander gegenübergestellt als Schein und Tat, Phantasie und Wirklichkeit. Gleich hier setzt Verrinas Gegenwirkung ein; er erkennt die Gefahr, — eine echt dramatische Fortleitung aus dem Geiste des einzigen, dem es wirklich um die Freiheit zu tun ist. Die mächtig ausgebreiteten Bewegungen der drei Abschnitte des Akts sammeln sich also doch immer wieder um Fiesko. Sein Monolog endet denn auch das Ganze. So will es die innere Konsequenz. Ist alles angelegt auf das Herausarbeiten seiner Größe, so besteht die seelische Verinnerlichung und der notwendige Fortschritt darin, daß wir die Rückwirkung sehen, die der höchste Moment seiner Größe auf seine eigene Seele übt, — die Verstrickung der Größe in sich selbst. Diesmal überwindet er. Nirgends wird die Schillersche Art, seine Konflikte zu sehn, deutlicher als hier. Immer sind es die äußersten Gegensätze und Urmächte der sittlichen Welt, die sich um den Menschen streiten, — in den „Räubern" das Gute und Böse in höchster Spannung einander gegenüber, hier Engel und Teufel im Kampf. „Hier ist der jähe Hinuntersturz, wo — — sich scheiden Himmel und Hölle." Ja geradezu mit dem Fall der Engel setzt er den seinen gleich. „Uralte Buhlerei! .... Engel fingst du mit Sirenentrillern von Unendlichkeit. Menschen angelst du mit Geld, Weibern und Kronen." Man erkennt noch immer die Miltonschen Anregungen in Schillers Phantasie.

In seiner nächsten Szene, im dritten Akt, unterliegt Fiesko. Daß hier nicht weitere Entwicklungen, sondern ein Aktschluß oder ein leerer Zeitzwischenraum den radikalen Umschlag vermitteln, bleibt ein tödlicher Mangel. Dadurch gewinnt auch das rein äußere Geschehen ein böses Übergewicht. Die Zwischenszene Verrinas hat freilich wahre tragische Wucht: Fiesko muß sterben; sonst wird er Genuas gefährlichster Tyrann sein. Wenn Fiesko also in dem nun folgenden Selbstgespräch den Entschluß faßt, Herzog zu werden, ist

ſein Untergang ſchon beſiegelt, — wieder dem innerlichſten Geiſte dieſes Stücks gemäß, in dem die Freiheit für die ſittliche Weltordnung eintritt und die Sünde an der Freiheit den Untergang des Menſchen nach ſich zieht. Fiesko ſpricht mit dem Blick auf das Meer und auf Genua. Der Dramatiker Schiller benützt wie in der Räuberſzene an der Donau die Stimmungsmittel der Natur. Der Mond geht unter; die Sonne kommt herauf; in ihrem Glanze liegt die majeſtätiſche Stadt; vor den Augen ſehen wir ihre Verführung. In einem richtigen Naturgeſetz des Teufels ſucht Fiesko ſeine Rechtfertigung. „Der erhabene Kopf hat andere Verſuchungen als der gemeine — — — die Schande nimmt ab mit der wachſenden Sünde.“ In ſolchen Sätzen erkennt man wieder recht den jungen Schiller, ebenſo, wenn er die Gegenſätze aufs äußerſte ſpannt. „Gehorchen und herrſchen! — Sein und nicht ſein!“ Es iſt in der Fieskowelt das richtige Seitenſtück zum Monolog des Karl Moor. Eine Vorſtellung, die erſtaunen macht, gibt endlich, wie der Geiſt des Werks es verlangt, den Ausſchlag. Er ſchwelgt in dem Phantaſiebild des Namens „Fürſt“ und iſt entſchloſſen. Nun gehn die drei Romane, ohne eigentlich neu zu feſſeln, ihren Weg. Leonore, die ſich von ihrem Manne trennen will, tröſtet er auf die baldige Enthüllung. Die Verſchworenen zwingt er ganz in ſeinen Plan, da er ihnen die Mordabſichten Gianettinos mitteilen kann. Aber er erfährt auch ihr erſtes Stutzen bei dem Wörtchen Subordination. Die Rollen für den Aufſtand werden verteilt in einer Szene, die die Verſchwörerſzene aus dem zweiten Akt des Julius Cäſar wiederholt. Man merkt es bei der Beratung, wer ſterben ſoll. Am ſchlimmſten wirkt das unintereſſante Nachſpiel im Hauſe der Doria, wo Fiesko ſelber Julia zur Komödie lädt. Es iſt ein leichter Komödieneffekt, wenn Gianettino ſelbſt in ſeinem böſen Gewiſſen den Deutſchen zur Ruhe weiſt, der ihm die Ankunft von allerlei verdächtigem Volke meldet.

So zerſplittert wie der dritte Akt, ſo mächtig in wenige große

Szenen zusammengeschlossen ist der vierte. Die Verschwörung tritt unter das Volk oder doch unter seine Führer. Die Empörung der ganzen Stadt bereitet sich vor. Sie kommen als geladene Gäste in den Hof und werden festgehalten. Fiesko klärt sie auf in einer Rede, die der Quelle Schillers, der Darstellung des Kardinals Retz, fast wörtlich entnommen und durch wenige Auslassungen und Zustutzungen zu ihrer prachtvollen rednerischen Haltung gebracht ist. Hier erklärt sich, warum Fiesko vorher die kaum glaubliche Dummheit begeht, den Mohren mit Verachtung wegzujagen. Für die Bewegung dieser Szene brauchte der Dichter das Ausbrechen der plötzlichen Angst, daß dem Andreas alles verraten sei. Für das folgende brauchte er, daß mit gleich großem Sinn Fiesko und Andreas einander gegenüberstehen. Nun bekommt auch der Roman der Frauen seine Auflösung. Vor dem ganzen Hause demütigt Fiesko die freche Kokette Julia und umarmt sein Weib. Nur um Genua zu täuschen, hat er die Närrin benutzt. Leider spürt man an dieser Szene wieder das kalt Gedachte. Sie bringt die große Selbstenthüllung Fieskos vor den Frauen, die der früheren vor den Männern entspricht. In diesem Fall aber vollzieht sie zugleich in anstößig moralistischer Weise die Abstrafung des Lasters, die Belohnung der Tugend. Da fehlt dann wieder das Wirklichkeitsgefühl für das in der weiblichen Natur und selbst für das in der Gesellschaft Mögliche. So empörend grausam spricht kein Edelmann mit einer Dame. So denkt sich ein junger Mann den Zustand einer Frau, die fallen will, wie Julia hier den ihren beschreibt. Zum Lohn all ihrer Angst offenbart Fiesko Leonore zuerst seine ganze Absicht: das Herzogtum an sich zu reißen. Seine Frau soll die erste Frau in Genua sein. Unerwartet kommt ihre Antwort. Ihre reine Weiblichkeit empört sich bei dem Gedanken an sein schmähliches Verbrechen des Verrats. Ein ausgezeichneter Einfall Schillers, daß er durch ihren Mund zuerst Fiesko merken läßt, wie er auf seinem

Wege ſich trennt von denen, die ihn lieben. Hier ſpricht durch ſie die Stimme der Menſchlichkeit ſelber, von der er ſich trennt. Auch diesmal in der Schillerſchen Art der äußerſten Antitheſen: Liebe und Herrſchſucht, die zwei Götter der Welt, die einander den Tod bedeuten; Liebe glücklich mit ihrem einen Beſitz, Herrſchſucht hungernd beim Raube der ganzen Natur; Liebe allein der Unendlichkeit des Herzens Genüge tuend, Herrſchſucht es verarmend. Der Fürſt, nicht mehr Menſch und noch nicht Gott, iſt das mißratene Projekt der wollenden und nicht könnenden Natur. Sie läßt Fiesko hinabſchauen in den Abgrund, in den er ſich ſtürzt, — im Sinne der Motive des republikaniſchen Stückes eine mächtig vertiefte Stelle. Leider ſpricht auch Leonore noch mehr in der Weiſe republikaniſcher Philoſophie als aus dem Gefühl einer feinen liebenden Frau.

Der fünfte Akt! Genua wogt im großen Sturm der Empörung. In einer Fülle kleiner Kapitel wird die Geſchichte zu Ende erzählt. Andreas und Fiesko ſtehen einander gegenüber mit gleicher Größe der Seele; Gianettinos Tod, Andreas' Flucht; Leonore ſtürzt ſich ins Getümmel; Bertha als Knabe verkleidet umarmt unter den Streitenden ihren Bourgognino. Der Mohr, mitten in Diebereien abgefaßt, wird nun endlich gehängt. Fiesko, von den Genueſen zum Herzog ausgerufen, trifft ſeine Frau im Mantel Gianettinos, ſtößt ſie nieder und flucht unter dieſer Laſt des Bubenſtückes der Hölle, indes die Verſchwörer erſchüttert ihn umſtehen. Andreas, noch immer hoffend, — denn es lebt ein Gott — geht aus Genua. Verrina ſchickt ſeine Kinder zu Schiffe fort, fleht umſonſt, daß Fiesko den Purpur von ſich werfe, und ſchleudert den neuen Herzog ins Meer. Andreas kommt zurück. Halb Genua ſpringt ihm zu. Verrina geht zum Andreas. — In dem Gewirr der Revolution trifft Schiller doch mit aller Sicherheit die drei ſein Bild geſtaltenden Motive. Zuerſt die Größe des Andreas — damit ein Ausſchlag zu ſeinen Gunſten doch nicht

ganz unannehmbar sei. Das zweite ist das Hineingreifen der Frauen. Bertha und Bourgognino, die reinen jungen Seelen, dienen hier nur als Widerspiel zu Fiesko und Leonore. Der Tod Leonorens ist gewollte Symbolik. Auf dem Weg zum Throne tötet er, wie sie es ahnend vorausgesehen, seine Liebe, sein Weib. Und wirklich hat dies den Sinn, daß er zum Spiel der Hölle geworden ist. Aber die Kälte der Erfindung führt auch zur gräßlichsten Verstiegenheit des Ausdrucks, einer wütenden Raserei im Sturm- und Drangstil. „Hätt' ich nur seinen Weltbau zwischen den Zähnen. — Ich fühle mich aufgelegt, die ganze Natur in ein grinsendes Scheusal zu zerkratzen, bis sie aussieht wie mein Schmerz." Wir erinnern an eine andere Szene, in der eine Frau eingreift in den Aufruhr, an Egmonts Klärchen; da haben wir den Unterschied zwischen gedachter und gefühlter Poesie, zwischen Ideengestalten und warmem Menschenblut. Das Gericht der Freiheit macht endlich den Schluß. Hier erkennt man als den eigentlichen Inhalt des Stücks recht die Tragödie Fieskos. Wie er gefallen ist, muß er nun gerichtet werden; das reine republikanische Gewissen richtet ihn durch Verrina. Damit ist das Werk zu Ende. Seine Schuld wird der Fall nicht nur seines inneren Menschen, nicht nur seines Glücks (Leonore), sondern sie ist auch sein Tod. Eine wahrhaft große Szene, zugleich des starren republikanischen Freimuts und des Freundes mit dem Freunde, des großen Menschen mit dem großen Menschen. Aus dem Gewissen der Menschheit redet er ihm noch einmal zu; die Freiheit ist ihm wie Schiller die sittliche Weltordnung selbst und das Verbrechen von nicht minderer Schwere als bei Franz und Karl Moor. „Du hast den Himmel geneckt, und den Prozeß wird das Weltgericht führen." In Verrina ist die Idee Fleisch und Blut geworden, und die Idee handelt wie ein ganzer Mensch. Dieser Mensch trägt dann freilich selber die tragische Todeswunde davon. Er opfert die ganze Hoffnung seines Lebens auf. Denn

wenn er auch den Verräter richtet, der sein bester Freund war, die Sache der Freiheit ist denn doch verloren; Andreas kehrt wieder. Eine tief tragische Erfindung! Hier bleibt dennoch ein Rest. Schiller hat ein wenig zu sehr die Sache nur als Tragödie seines Helden zu Ende gedacht. Das Gericht Verrinas, das nur als notwendiges Opfer für die Freiheit gedacht werden kann, verliert seinen Sinn, wenn alles beim alten bleibt; die Auseinandersetzung fällt aus dem Ideellen ins rein Persönliche. Nicht übrigens, als ob ein besserer Ausgang ohne weiteres anzugeben wäre. Aber hier findet sich doch ein ähnliches Schwanken der sittlichen Sicherheit wie am Schluß der „Räuber". —

4. Schlußbetrachtung.

Mit dem Fiesko wagt Schiller den Schritt in die geschichtliche Welt. In diesem Stück zum erstenmal stoßen wir auf seinen späteren Personenkreis, Fürsten und Revolutionäre, Staatsleute, Heerführer, Soldaten, Hofleute, große glänzende Gesellschaft mit ihren Weibern, verschlagene Weltmenschen und edle junge Helden u. s. w., kurz alle die Typen des großen öffentlichen Lebens. Was er hier zu lernen hat, sagen wir mit Einem Wort: sie in ihrer Wahrheit zu treffen, sie aus Motiven zu entwickeln, die an ihnen glaublich sind, und durch die wir sie begreifen. Das große gesellschaftliche Leben in seiner Wirklichkeit kennen und beherrschen ist die gewaltige Aufgabe, die vor ihm liegt, — ein Zurücktreten der rein abstrakten Ideen, ein Einsetzen solcher, die wir als wirkliche Willensziele eben dieser Menschen anerkennen müssen. Im übrigen bewahrt er im Fiesko die Art der „Räuber", in gewaltige Tiefen hineinzudeuten und seine Menschen als sittliche Urgegensätze einander gegenüberzustellen. Auch diesmal ist in ihrem Streit die Idee der Sittlichkeit, der Menschheit selbst zugegen, die er hier mit der Freiheit gleichsetzt. Ein Weltgericht spielt sich ab. Nur daß man, um es als solches aufzufassen, hier

nicht einfach Mensch zu sein braucht wie in den „Räubern", sondern mit dem Dichter einig sein muß an republikanischer Begeisterung. Darum steht Fiesko hinter den Räubern an Gehalt zurück und ist mehr ein Zeitdokument als ein Werk großer Poesie. —

Der Schluß hat, wie wir wissen, Schiller viele Mühe gemacht. Auch sonst ist es kein in Einem Guß entworfenes und vollendetes Werk. Wie wir es lesen, ist es schon eine Umarbeitung, da die erste Form, die im September 1782 so gut wie fertig war, den Schauspielern und Dalberg zu wenig genügte. Erst nach der Rückkehr von Bauerbach nach Mannheim schrieb er die neue Bearbeitung fürs Theater, die er mißmutig, von Wechselfieber unaufhörlich geplagt, ein kranker Mann, Ende November 1783 zu stande brachte. Wir halten nicht für unsere Aufgabe, auf die Änderungen einzugehen. Die Skrupellosigkeit des Theatermannes verleugnet sich auch hier nicht. Für die schweren Gemütsmängel zeigt er selber Gefühl in allerhand Änderungen an den Szenen Julias. Nur tritt dann auch das interessante Spiel Fieskos zwischen den beiden Frauen über Gebühr zurück. Bertha wird — eine rechte Änderung um der Bühne oder vielmehr der Dekoration willen — aus ihrem Kerkergewölbe befreit; ihr abenteuerliches Auftreten im Knabenkleide fällt fort. Aber die Geschichte erscheint bei jeder Änderung nur immer frostiger und äußerlicher. Auch die Reminiszenzen treten um so stärker hervor, je weniger mit innerer Notwendigkeit eigene Motive sich durchsetzen. Was soll man sagen, wenn Fieskos erster Monolog fortfällt, der zweite ganz zusammengestrichen und der Schluß überhaupt aufgegeben wird. Fiesko wirft hier die Herzogskrone fort. „Himmlischer Anblick — belohnender als alle Kronen der Welt — (gegen das Volk eilend) Steht auf, Genueser! Den Monarchen hab ich euch geschenkt — umarmt euren glücklichsten Bürger." Um des Theaters willen ist der ganze dichterische und selbst ideelle Gehalt des Stücks geopfert.

Am 11. Januar 1784 kam es zum erstenmal in Mannheim auf die Bühne. Unberechtigte Aufführungen waren bereits vorhergegangen. Streicher bemerkt: „Eine Verschwörung in den damaligen ruhigen Zeiten war zu fremdartig.“ Schiller schreibt: „Den Fiesko verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. — — Die Mannheimer sagen, das Stück wäre viel zu gelehrt für sie.“ Es ließ sie kalt und trat ihnen als fremder seltsamer Stoff entgegen. Ihm fehlte das Packende eines zum Glauben und Mitgefühl zwingenden Bildes, wie es die Räuber haben.

Drittes Kapitel.

Kabale und Liebe.

I.

Das Werk.

1. Entstehung.

Die Schicksale seines Fiesko waren für Schiller eine fortgesetzte Reihe von Enttäuschungen. Im Vertrauen nicht auf „die Räuber“, die hinter ihm lagen, sondern auf das neue Werk hatte er die Flucht gewagt Es sollte ihm Stellung und Ehre in der Welt erringen. Und das Werk ließ ihn im Stich. Sowie aber alle Enttäuschung dieser schweren Jahre an den Fiesko geheftet schien, so richtete sich an Kabale und Liebe sein Mut wieder auf. Inniger hing diese neue Dichtung mit seinem tiefsten Leben zusammen. In ihm lebte wieder wie in den Räubern seine ganze trotzige, feurige und die Welt aufrüttelnde Seele. Er erlag nicht den Schlägen seines Schicksals, weil mit den Bildern seines bürgerlichen Trauerspiels eine neue Kraft ihn aufrecht erhielt. Das heiße und ganz persönliche Leben, das er dem ersten Entwurf gegeben hatte, erhielt sich in seiner Frische bis zur Vollendung

und in der Aufführung und teilt sich noch heute wie am ersten Tage mit unverminderter Macht dem Empfänglichen mit.

Im Arrest, zu dem er nach seiner zweiten Mannheimer Reise verurteilt wurde, also im Juni oder Juli 1782, faßte er den Gedanken des Werks. Damals, als alles Widrige des Stuttgarter Lebens schwer auf seine Seele fiel, entstand diese Dichtung voll brennenden Zorns über die Unterdrücker, bebend im Groll über die ruchlose Sicherheit, mit der sie das Leben und die Regungen der Menschheit niedertreten als Feinde dessen, was vor Gott recht ist. Der Entwurf der Luise Millerin war sein eigentlicher Begleiter auf der Flucht. Gerade in den schwersten Tagen webte sein Genius in den neuen Schicksalen und Gestalten. Der treue Streicher erzählt, wie Schiller während der Wanderung von Mannheim nach Darmstadt, selbst auf der herrlichen Bergstraße, in sich versunken seines Weges ging. Von den bunten Bildern des Frankfurter Lebens etwas aufgeheitert und angenehm beschäftigt verfällt er nach dem Abendessen in Sachsenhausen alsbald wieder seiner Träumerei, und nun erzählt er dem andächtig lauschenden Freunde. Schon war der Plan so weit, daß die Hauptmomente fest und bestimmt vor seinem Geiste standen: in den nächsten vierzehn Tagen wurde ein bedeutender Teil der Auftritte niedergeschrieben. Als die Freunde wieder bei Mannheim gestrandet und in ihrer ärmlichen Behausung zu Oggersheim geborgen sind, beschäftigt ihn das neue Werk zu sehr, als daß er an die Umgestaltung des Fiesko gehen könnte. Schon am ersten Abend zeichnet er den Plan auf. Alles denkt er, dem das Theaterblut von Geburt in den Adern fließt, in der unmittelbaren Wirkung auf der Bühne und zwar auf der ganz bestimmten Mannheimer Bühne. Ein neuer Zug in seiner geistigen Entwicklung! Mit Bewußtsein schreibt er seine Rollen den Mannheimer Schauspielern auf den Leib. Jeder sollte sich ganz wie im wirklichen Leben zeigen. Er ergötzte sich schon im voraus

daran, wie Beil naiv-drollig den Miller ſpielen werde, „und welche Wirkung ſolche komiſchen Auftritte gegen die darauf folgenden tragiſchen auf die Zuſchauer machen müßten“. Hier hören wir auch zum erſtenmal von dem wohltätigen Einfluß der Muſik auf ſeine Phantaſie. Sie brauchte gar nicht beſonders kunſtreich zu ſein, um alle Gefühle in ihm aufzuregen. „Werden Sie nicht heute abend wieder Klavier ſpielen?“ fragt er ſeinen Streicher ſchon beim Mittageſſen. Abends ſpielt Streicher, und in der Dämmerung, oder wenn oft nur das Mondlicht das Zimmer erhellt, geht Schiller ſtundenlang unter den Tönen, dem unwillkürlichen Weben ſeiner Stimmung hingegeben, auf und ab und bricht zuweilen in unvernehmliche Laute der Begeiſterung aus. Acht Tage lang verließ er, der die innerlich entworfenen Dinge nun niederſchrieb, das Zimmer nur auf Minuten.

Offenbar erſt, als er ganz über das Werk im klaren war, ſchob er die Umarbeitung des Fiesko ein. Seine Luiſe Millerin begleitete ihn, als er unſtet weitergetrieben nach Bauerbach ging. Hier wurde ſie dann ſelbſt durch den Don Carlos zurückgedrängt. Auch in dieſer Einſamkeit war ihm ein Genoſſe, dem er ſich mitteilen konnte, unentbehrlich. An Streichers Stelle trat Reinwald, Bibliothekar in Meiningen, ſpäter ſein Schwager. Obſchon er dieſem bereits im Dezember 1782 ſchrieb, ſein Trauerſpiel werde in zwölf bis vierzehn Tagen fertig ſein, hören wir noch im Juni 1783 von weiterer Arbeit an ihm. Jetzt wirkt ein entſcheidendes Moment, ſowohl zur Vollendung wie zu neuer Umbildung, mit, von ihm nicht zugegeben und doch ſo verlockend die Ausſicht, wieder mit einem Theater, dem Mannheimer, zu leben, — das Wiederanknüpfen Dalbergs im März 1783. Er hatte an ſeinem Stück gearbeitet im freien Spiel der Phantaſie. Er bekennt es Dalberg: „Außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Verwicklung der Handlung, der vielleicht allzufreien Satire und Verſpottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieſes

Trauerspiel auch diesen Mangel, daß Komisches mit Tragischem, Laune mit Schrecken wechselt, und obschon die Entwicklung tragisch genug ist, doch einige lustige Charaktere und Situationen hervorragen." Offenbar hat er in diesem Sinne Shakespeares Vorbild befolgt. Nun ist nichts charakteristischer für Schiller, als wie die Naturgewalt des Zugs zur Bühne und sein theatralisch-dramatischer Formensinn so stark in ihm wirken, daß unter dem bloßen Vorgefühl des Theaters aus dem freien Phantasiewerk sein regelmäßigstes Stück wird. Denn es geschah unter Dalbergs Drängen (an Reinwald 24. April 1783), und für den Erfolg haben wir Schillers Worte an Großmann vom 8. Februar 1784, die man den oben gehörten gegenüberstellen muß: Luise Millerin werde der deutschen Bühne vielleicht keine unwillkommene Akquisition sein, „weil es durch die Einfachheit der Vorstellung, den wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten und durch die leichte Faßlichkeit des Plans für die Direktion bequemer und für das Publikum genießbarer ist als die Räuber und der Fiesko". Diese letzte Fassung gab er ihm in einer nochmaligen Umarbeitung nach der Aufführung des Fiesko, also im Januar oder Februar 1784. Er fügte, wie Streicher berichtet, wenig hinzu, ließ aber vieles fort. An den Hauptszenen wurde nichts geändert, nur die hohe Sprache herabgestimmt, manche Züge gemildert oder verwischt. Wir bekommen hier ein kostbares Zeugnis für den Wirklichkeitsgehalt des Werkes. „Manche Auftritte, und zwar nicht die unbedeutendsten, gründen sich auf Sagen, die damals verbreitet waren, und deren Anführung viele Seiten ausfüllen würde. Der Dichter glaubte solche hier an den schicklichen Platz stellen zu sollen und gab sich nur Mühe, alles so einzukleiden, daß weder Ort noch Person leicht zu erraten waren, damit nicht üble Folgen für ihn daraus entständen."

So ist das Stück dann gespielt unter dem Titel, den Iffland gegeben: Kabale und Liebe, zuerst, scheint es, am 15. April 1784,

bald darauf auch unter Mitwirkung der Mannheimer Schauspieler in Frankfurt am 3. Mai. Damals war es bereits bei Schwan im Druck erschienen. Dem rührenden Bericht Streichers über Schillers Verhalten während der Aufführung fürchten wir sein eigentümliches Leben zu nehmen, wenn wir ihn umschreiben. Wir geben ihn selbst: „Ruhig, heiter, aber in sich gekehrt, und nur wenige Worte wechselnd erwartete er das Aufrauschen des Vorhangs. Aber als nun die Handlung begann, — wer vermöchte den tiefen erwartenden Blick — das Spiel der untern gegen die Oberlippe, — das Zusammenziehn der Augenbrauen, wenn etwas nicht nach Wunsch gesprochen wurde, — den Blitz der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen diese auch hervorbrachten — wer könnte dies beschreiben! — Während des ganzen ersten Aufzuges entschlüpfte ihm kein Wort, und nur bei dem Schlusse desselben wurde ein „es geht gut" gehört.

Der zweite Akt wurde sehr lebhaft und vorzüglich der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang schon niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in stürmisches, einmütiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte. In seinen Mienen, in der edlen, stolzen Haltung zeigte sich das Bewußtsein, sich selbst genug getan zu haben, sowie die Zufriedenheit darüber, daß seine Verdienste anerkannt und mit Auszeichnung beehrt wurden."

Es war ein voller und großer Erfolg. —

2. Kabale und Liebe im Vergleich mit Fiesko und den Räubern.

In „Kabale und Liebe" zeigt Schiller eine solche Sicherheit im Vermeiden der Fehler, in die er beim Fiesko verfiel, wie im

Fortführen der starken Richtungen seiner Jugenddichtung, als hätte er mit verständigem Bewußtsein den Weg ins Richtige sich vorgezeichnet.

Sein Lebensgefühl führte ihn im Fiesko zur Geschichte. Statt der Phantastik der Räuber wünscht er Wirklichkeit zu geben. Noch aber kennt er das geschichtliche Leben nicht; sein Lied von Republikanergröße spricht sich in etwas hohlen Gestalten aus. Der titanische Protest war das Stärkste in den Räubern. Der tritt im Fiesko ganz zurück. Die Darstellung der Gesellschaft war das Schwächste. Sie nimmt im Fiesko den weitesten Raum.

Wieder gibt er nun wie in den Räubern nicht Geschichte, sondern Gegenwart und zwar deutsche, aber nicht wie dort eine durch und durch phantastische, sondern wirklichste Wirklichkeit. In keinem seiner Werke ist der Hauch des unmittelbar Wirklichen stark wie dieses Mal. Hier gelingt ihm die Darstellung der Gesellschaft und des Lebens, die im Fiesko mißlang.

Aber die Wirklichkeit selbst wird in diesem Fall zum mächtigen Protest. Die Grundstimmung der Räuber ist wieder da. Auch der Protest ist um so gewaltiger, da er nicht durch phantastische Mittel erreicht wird, sondern durch die Wirklichkeit selbst zustande kommt und in ihr selber liegt. Die Wirklichkeit selber protestiert.

Führte Fiesko die politische Unterströmung der Räuber fort, so ist Kabale und Liebe ein soziales Drama. Nach der sozialen Seite aber lag schon dort die stärkste Opposition. Etwas wie Kosinskys Erlebnisse entwickelt sich vor uns. Karl Moor spricht von dem Minister: „Er hatte sich aus dem Pöbelstaub zu seinem ersten Günstling emporgeschmeichelt, der Fall seines Nachbars war seiner Hoheit Schemel — Tränen der Waisen huben ihn auf." Dieser Minister steht vor uns im Präsidenten Walter. Was dort Wort war, wird Bild.

Gedrungener und mächtiger scheint dies alles. Das liegt an

der Einfachheit des Vorwurfs, mit dem wir beschäftigt sind — der Geschichte dieser Liebe. In scharfen Gegensätzen treten an ihr die Menschen heraus, einheitlich um eine bestimmte Sache in Bewegung gesetzt. Hier ist nichts mehr von den beiden beinahe selbständigen Handlungen der Räuber, nichts von den drei oder vier ineinandergreifenden Geschichten des Fiesko. Immer drohte bei Schillers Phantasie, die ins Weite geht, das Werk zu zerflattern. Wir haben jetzt die stärkste Zusammenfassung.

Wie der Kampf seinen bestimmten engen Schauplatz bekommt, so wird sein Gegenstand klar. Karl Moor kämpft für Menschheit und Natur, gegen Konvention und tote Gesetzlichkeit, Fiesko für die Freiheit gegen die Knechtschaft. Es bleibt bei dem allgemeinen Ideal. Wie viel deutlicher ist hier der Inhalt des Kampfes. Es handelt sich um das eigentliche Urrecht der Menschheit, das Recht auf Liebe, bei dem die Stimme der Natur in Ewigkeit allein entscheidet. Auch die dagegen kämpfende Macht des Schlechten wird damit klar: die Welt, die jenes Urrecht mit Füßen tritt, die Welt der Ständescheidungen und Standesvorurteile, die seelenmordende Macht der Konvention. Die beiden Gegensatzgruppen treten sich scharf und bestimmt gegenüber.

So springt das Werk wie mit Naturgewalt aus Schillers ganzer Entwicklung heraus, kristallisiert sich in schlichter Selbstverständlichkeit um den Glücksfall der einfachen Geschichte und bedeutet einen mächtigen Schritt auf dem Wege Schillers zur Klarheit in sich selbst.

Er zeigt, wie in dieser Welt die Liebe ein tödliches Schicksal für die Liebenden, oder auch, wie diese Welt, in der sie leben, ein Schicksal des Verderbens für die Liebe ist. Ist nun das Recht auf Liebe das zweifellose Urrecht der Menschheit, so wird diese Welt des Verbrechens an der Menschheit überführt. Dann aber ist in dieser Dichtung das Leben der Zeit machtvoll als Tragödie gesehen, wenn in ihm unsere heilige Menschheit selber uns zum

Verderben werden kann. Es ist richtende Tragödie. Die Menschen dieser Welt erscheinen als Frevler an den Gestalten der Menschheit.

So findet alles, was in den früheren Dichtungen zusammengärte, in dem glücklichen Funde von „Kabale und Liebe" den reinen Ausdruck. Wie Goethe von seinem Werther, mochte Schiller von diesem Werke sagen: es mußte sein. Freilich hat es nicht die eigentümliche weltumspannende Größe, nicht die in dem Wesen des Sittlichen wurzelnde Tiefe, noch die gewaltige Katastrophe der Räuber. Der Fortschritt an Kunst und Konzentration bedeutet einen Verlust an Fülle.

3. Die Meisterschaft der Technik in Kabale und Liebe.

Der Gewinn, der in dem allen für Schiller liegt, ist ein Gewinn an Klarheit. Hierin hat es seinen Grund, daß Kabale und Liebe mit einer so ungemeinen zwingenden Gewalt vor uns sein Leben entfaltet in einer Kraft und Einfachheit des Ausdrucks, die nirgends in diesen Jugenddramen weiter getrieben ist. Es ist das anerkannte technische Meisterwerk des jungen Schiller. Wer ihn wirklich verstehen will, muß ihn in der Arbeit dieses eines großen Könnens beobachten. Wir wollen bei dem technischen Aufbau des Werkes kurz verweilen.

Der erste Akt gibt das unübertreffliche Muster einer dramatischen Einführung.

Was müssen wir sehn? Die beiden Welten, die einander gegenübertreten, die der bürgerlich-menschlichen Einfachheit und die aristokratische, unmenschliche, verbildete, und zwar diese beiden Welten — kurz gesagt —: der Liebe und der Kabale in ihrem Gegensatz. So sehen wir sie. Dem entspricht die Zweiteilung des Akts. Sofort aber sehen wir sie in lebendiger dramatischer Handlung.

Das Bürgerhaus zuerst: denn dessen Leiden ist der Gegen-

ſtand des Stückes. Wir müſſen ſehen, was ſich hier bildet; denn dieſe Bildung findet in der großen Welt ihren Feind. Aber nicht die Handelnden ſelbſt, ſondern die nächſten Zuſchauer treten zuerſt vor uns hin, uns vorbereitend, vielmehr mit dem erſten Wort uns hineinſetzend mitten in das Geſchehen. Das erſte Wort bezieht ſich auf die Sache, um die es ſich handelt: dieſe Liebe muß aufhören. In zwei Szenengruppen entwickelt ſich das, wie denn die durchgeführte ſcharfe Zweiteilung in dieſem Werk beinahe etwas von Abſicht hat. Zuerſt Vater und Mutter im häuslichen Geſpräch. Was ſich äußert, iſt die Stimme der Furcht. Und wie treten in ihren Worten über die Liebe des Majors zu ihrer Tochter die Charaktere hervor: des Vaters derbe Rechtlichkeit, der, ehrlich im engen Kreis, alle Überhebung fürchtet, und der Mutter etwas täppiſche Eitelkeit, ohne Sinn für die Gefahr, nur oben hinaus gerichtet. Es ſind Geſtalten von ſprechendem Leben; jedes Wort iſt echt. — Sofort aber rücken wir weiter: nach der Furcht die wirkliche Gefahr, da der Sekretär Wurm hineinſchnüffelt ins Haus, der kalte Schleicher der Großen — der Wurm, der ſich ſtreckt nach der ſüßen Frucht. Bei niemandem kann das Geheimnis weniger geborgen ſein. Ein Verhängnis bereitet ſich vor.

Nun erſt kommen die Liebenden ſelber, nachdem das Intereſſe klar geworden, das ihre Geſchichte uns erweckt; ſie kommen nacheinander und Luiſe zuerſt. Eine neue Welt von Empfindungen iſt in ihr erweckt, mit der ſie fremd ſteht unter den Ihren, ja überhaupt herausgehoben iſt aus dem Daſein. Aber um ſo mehr laſtet wieder das Daſein auf ihr. Das Glück wirkt nur eine große Schwermut in ihrer Seele; das Gefühl wie von etwas Unmöglichem bleibt immer darin. Zu allerletzt hören wir den eigentlichen Täter, der die Unruhe in alle dieſe Menſchen hineingebracht und das Schickſal herausgefordert hat: Ferdinand ſelber. Luiſe weiß nichts von der Welt. Er trotzt der Welt. So ſtehen ſie von vornherein vor uns in dem Sinn, in dem ſie für unſer Werk bedeutend werden.

Wir haben diese ganze Reihe lebendiger Gestalten, alle beschäftigt mit derselben Sache, der Liebe des bürgerlichen Mädchens und des adeligen Majors. Die Gefahr ist vom ersten Wort an gegenwärtig.

Nach der Welt der Liebe die der Kabale. Wieder stehen wir mit dem ersten Wort in der Handlung des Stückes. Auch hier findet sich die scharfe Teilung in zwei Szenengruppen und bis in das einzelne der Gruppen und Szenen hinein. Der Präsident von Walter hält sich nicht mit langen Betrachtungen über die alberne Liebe des Sohnes auf, von der er durch Wurm erfährt. Sofort sehen wir ihn in der Arbeit an seinen Plänen, die mit dem allen aufräumen werden. Da der Herzog heiratet, muß Ferdinand die bisherige Maitresse Lady Milford zur Frau nehmen. Die Pläne werden alsbald in Wirklichkeit umgesetzt. Er weiht den Hofmarschall von Kalb ein, der sie schon herumplaudern wird. Die Kabale ist im Gange. Denn eine greifbare Absicht, ja eine Tat muß vorliegen, damit die Gefahr uns faßlich werde. Und wieder malen sich in ihrem Tun die Menschen: der Präsident ein Teufel, Wurm dessen Helfer, Kalb ein alberner Geck, und wie denn diese Welt in Gegensatz zu jener, der bürgerlichen, tritt, hier nur Verstand, der rohe Machtwille, Kälte und Egoismus, wie dort Gemüt, Rechtlichkeit, Wärme und Liebe, oder mit einem Wort: hier nur Kunst wie dort Natur. Abermals jetzt erst, nachdem wir seine Gesinnung für Ferdinand und seine Liebe kennen, folgt die Auseinandersetzung von Vater und Sohn. Nacheinander verwendet der Präsident die beiden Machtmittel der Kabale. Die Gewalt zuerst: er will ihn zwingen. Ferdinand muß ihm folgen; denn seinetwegen wurde er zum Schurken. Und welches höhere Glück gäbe es im Herzogtum als den Besitz der Milford? Die List sodann: er bringt ihn in seiner Verlegenheit zum stillschweigenden Eingeständnis seines Geheimnisses, da er auch widerstrebt, als der Vater ihm das edle Fräulein von Ostheim

zur Gattin vorschlägt. Der Krieg ist erklärt. „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum."

Dieser erste Akt ist — echt Schillerisch — fast ein kleines Stück für sich allein. In lebhafter Handlung treten an dem einfachen Gegenstand, der Liebe zum bürgerlichen Mädchen, Bürger- und Adelswelt, jede in sprechenden Typen, in bestimmter Beziehung, nämlich im schärfsten Gegensatz einander gegenüber und werden durch die Handlung deutlich.

Wie der erste Akt das Muster eines einführenden Aktes ist in der Klarheit und Folgerichtigkeit der Darlegung des Konfliktes, so ist der zweite das Muster eines fortführenden. Auch er zerfällt in zwei Teile, — jeder ein Stück lebendiger Handlung, — jeder greift entscheidend in das Schicksal der Liebenden ein. Zunächst die große Szenenreihe der Milford. Vortrefflich dient sie den Zwecken des Dichters. Sie vollendet die Exposition. Denn zuletzt kommt es doch auf die Stellung der Lady an bei den Plänen gegen die Liebenden. Also müssen wir wissen, was für ein Mensch ist sie, wie ist sie gesonnen? Auch für das Bild der Welten, die in dem Stück miteinander ringen, hat sie die wesentlichste Bedeutung. Im Drama wollen wir sehen. Nun sehen wir in der Geliebten des Fürsten den Hof, das ganze verlockende Geflimmer, aber auch — sehr fein —, wie man dort die Liebe begreift, — den äußersten Abstand zwischen den beiden Welten der Liebe und der Kabale. Für die Dynamik des Stücks ist es der denkbar glücklichste Griff. Wie an einem leuchtenden Punkte sehen wir die ganze Gefahr der Lage. Über dem Abgrund in einer fürchterlichen Höhe scheinen die Liebenden zu schweben, wenn ihre Ansprüche gerade hier anstoßen und den Feind finden. Damit wird das Stück dann wirklich weitergeführt. Der Kampf bis aufs Messer ist angesagt von der furchtbarsten Macht, die dieser Welt zur Verfügung steht.

Zu diesen äußerlich bedeutsamen Momenten kommt nun aber

ein innerliches. Nicht nur der geschickte Techniker, der ganze junge Mensch Schiller kommt hier in Frage. Die Gefahr hat ihre ganze Furchtbarkeit darin, daß sie nicht als eine bloß physische Gewalt erscheint. Ferdinand kommt in Kampf mit der Macht, die er einzig zu fürchten hat. Er findet, was er am wenigsten erwartet: einen Menschen, einen wahren, ganzen, verlockenden Menschen, einen, der nach ihm die Arme ausstreckt, um aus seiner menschenunwürdigen Lage befreit zu werden. Mit ganzer Seele sehnt sich das schöne Weib in die Menschlichkeit hinüber. Wenn es also gewiß nicht unbedenklich ist, den eigentlichen Hergang mit diesem ganzen dritten Bestandteil zu belasten, — wie viel leistet gerade dieser dem Dichter: in der klareren Auseinandersetzung der Lage, in der äußersten Zuspitzung des Konfliktes, endlich in der symbolischen Herausstellung der ganzen menschheitlichen Bedeutung des Kampfes, dem wir zuschauen! Die Lady erscheint fast wie die lebendig gewordene Sehnsucht nach dem Siege der Menschlichkeit.

Aber auch mit seiner Kunst hat Schiller schon durch die Anordnung der Milfordszenen diese ihre Bedeutsamkeit herauszustellen gewußt. Sie rahmen das eigentliche Geschehen des Werkes ein. Hier am Anfang schließen sie die Exposition ab und führen in die Handlung hinüber. Dort am Ende bilden sie einen großen Ruhepunkt vor der letzten Katastrophe. Wie die Lady hier einwirkt, erfährt sie dort die Rückwirkung der Ereignisse. Hier bringt sie die Bewegung in Fluß; dort wird sie herausgelöst. Wie hier in ihrem Kampfesmut, erscheint sie dort in Verzweiflung und Entsagung. Aber vor allem: wie sie hier die größte Gefahr für die Kämpfenden ist, wird sie dort ein Zeugnis des Ruhms sein für die Unterliegenden. Denn wenn sie hier selbstisch das Ihre sucht, vollendet sie sich dort durch ihre freiwillige Niederlage in reiner Menschlichkeit. Die Unterliegenden gewinnen einen Sieg über ihren furchtbarsten Gegner. Und die Kraft der Menschlichkeit überwiegt dann doch. So tritt in der Gestalt der Lady die Idee des Werks lebendig

in das Stück. Eine ſolche Sicherheit des Könnens aber verrät ſich auch darin, dieſe Geſtalt einzufügen, — nur an zwei Stellen und gerade an dieſen.

Bedeutet dieſer erſte Teil des Aktes Drohung und Wolken, jetzt — im zweiten — ſchlägt es ein. Wir treten wieder in das Bürgerhaus und erleben den rohen Eingriff der Gewalt in das Schickſal der Liebenden. Der Präſident will das Mädchen öffentlich der Schande bloßſtellen, um die Verbindung Ferdinands mit ihr unmöglich zu machen. Wieder heben wir nur die Geſchicklichkeit der bildenden Künſtlerhand hervor: wie richtig berechnet der Dichter ſeine Wirkung im ganzen des Stücks, wie er nach den langen Vorbereitungen uns hier einmal mitten in das Unheil hineinſetzt, und innerhalb dieſes Aktes: nach dem gemeſſenen Gang beinahe ruhiger Betrachtung jetzt das blitzſchnelle Anſchwellen, das uns den Atem benimmt und uns fortreißt. Die Gewalt der Schlechten iſt die innerſte Vorausſetzung des Stücks. Wir müſſen einmal Gewalt! ſchreien, um von dem Gedanken des Werkes ganz ergriffen zu werden. Wie in einem Punkt faßt ſich hier alles Frühere zuſammen.

Wieder die zwei Teile! eine Szenengruppe der Vorbereitung, eine der Erfüllung. In jeder wieder zwei Abſchnitte. In jenem erſten Teil zuerſt Miller, dann Ferdinand der Träger der böſen Nachricht: der Präſident kommt. Und welche Kunſt der pſychologiſchen Entwicklung. Alles in blitzſchneller Steigerung und doch durch eine Fülle von Zwiſchengliedern hindurch. Zuerſt Miller, Luiſe, Ferdinand — alle in der atemloſen Angſt des Kommenden. Dann ein ſchwer errungener Entſchluß in Ferdinand und etwas wie angſtvolle Faſſung für alle, — wie er zuerſt den eigenen Mut wiederfindet, vom Vater Miller mächtig aufgefordert wird und endlich ſchon in feurigen redneriſchen Sätzen Vaterrecht und Liebe mit ihren Anſprüchen einander gegenüberſtellt.

Um ſo mächtiger wirkt nach der leiſe wiederkehrenden Ruhe die Szene der Erfüllung. Wohl zeigt uns die Angſt der Armen

wie furchtbar die Macht des Präsidenten sein muß. Aber bisher hören wir doch nur von seiner Schrecklichkeit. Nun wird sie Tat und Handlung. Alles wiederum in derselben Kunst der Steigerung. Zuerst der Minister allein, der sich nicht stören läßt in seinem rohen Verhör. Die Entscheidung zieht sich hin. Da gibt es für die Absicht des guten Miller, die Hilfe des Herzogs zu suchen, nur ein höhnisches Lachen. Dann der Zusammenstoß und offene Kampf von Vater und Sohn. Während die Gerichtsdiener schon andringen, wehrt Ferdinand sie ab, bestürmt er den Vater in immer neuen verzweifelten Versuchen. Mit dem Hohn der Worte — von dem Pasquill auf die Gottheit, die aus vollkommenen Henkersknechten schlechte Minister machte; mit der Drohung der Schmach, die er teilen wird; er wird mit ihr am Pranger stehn —; mit dem Respekt für die eigene Ehre, die er fordert — er wirft den Offiziersdegen auf sie; mit der Drohung ungeheurer Taten — er wird sie durchstoßen. Alle menschlichen Mittel sind vergebens. Das letzte teuflische hilft. „Unterdessen — erzähl ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird." Und sofort ist Luise frei. Das Wort leuchtet wie ein greller Strahl in einen Abgrund hinein.

Dies alles ist als dramatische Entwicklung erhaben über jedes Lob. Wie steht nun mit einem Male alles deutlich vor uns: die physische Angst, Gedrücktheit und Ohnmacht der Bürger, die hochmütige Gewaltherrschaft der Großen und ihre moralische Hohlheit. Das alles wie in einem Wasserfall sich überstürzender Handlung. Kein Moment steht still. Die Bewegung ergreift alle Beteiligten bis in die Tiefen ihres Lebens. Jeder ist mit seiner ganzen Seele auf den Augenblick gespannt; für jeden entscheidet er über seine Existenz. Dabei bewahrt Schiller im Gegensatz zum Verfahren der Pfuscher, die mit der Tür ins Haus fallen, in aller Hast die Ruhe des echten Poeten, der immer Zeit hat. Er arbeitet wie mit tausend Teilchen, um die gewaltige Wirkung zu summieren. So etwas lernt

man nicht; es ist angeborenes Künstlertum und kommt daher, daß man Leben fühlt und sieht und nicht bloß Begriffe denkt. Hier ist im technischen Ausdruck alles vollkommen.

Der dritte Akt bringt das besiegelte Verderben. Sofort verspüren wir das andere, das langsamere Tempo. Eine kleine Ermüdung tritt ein, die nach den Spannungen nicht übel am Platze ist, eine Art Ernüchterung der zurückgeschlagenen Schurken. Der kluge Dichter bereitet uns durch einen Augenblick der Ruhe auf etwas Neues vor. Aber von großer innerlicher Feinheit ist dieser Übergang. Um so erfinderischer erweist sich der Haß der Bösen. Nun erst treten sie in ihre eigene Region: aus der immerhin tapferen Gewalt in die schändliche List. Die Erfindung, teuflisch wie sie ist, zeugt von der Tiefe ihres Hasses und der Verruchtheit ihres Wesens: sie wollen die Liebenden fangen in ihrer Liebe und in ihrer Güte, Ferdinand in der regsamen Eifersucht des arglosen Jünglings, Luise in der Liebe zum Vater und ihrer ehrlichen Achtung vor dem Eide. So entsteht der Plan mit dem Liebesbillet, das sie an Kalb schreiben, und das Ferdinand finden soll. Es kann keine blutigere Zuspitzung geben als diese, daß die Schlechten die Guten zu Schlachtopfern machen durch ihre Güte, ja, daß es soweit kommt, daß die Liebenden sich gegenseitig selber das Verderben bringen durch ihre Liebe und Arglosigkeit. Die Rechtlichkeit selbst werden sie einander zum Gift in der Hand der Kabale. Auch hier werden dann wie in der „Emilia Galotti" die Formen des Rechts mißbraucht. Wie in den Räubern Karl Moor, so geht Ferdinand dahin in tragischer Verblendung, und ebenso wie dort gibt es ein furchtbares Erwachen. Aber schmerzlicher wirkt das hier, wo es seinen Grund hat nicht in der Gemeinheit eines Schurken, wie dort Franzens, sondern in der gebundenen Rechtlichkeit Luisens, gleichsam in der Seele ihrer Bürgerlichkeit, die so gut ist und so dumpf. Immer tiefer tönt sich das Bild von dem Gegensatz der beiden Welten.

Die Höhe, eigentlich die Tiefe des Stückes liegt in der Szene,

in der Wurm den Brief diktiert. Hier ist der Untergang der Liebenden entschieden. Mit richtigem Gefühl läßt Schiller eine Szene vorausgehen, in der ein Funke von Mißtrauen in Ferdinand erwacht. Die Szene Wurms mit Luise entspricht der des Präsidenten im Bürgerhause, bringt wie jene nach den Vorbereitungen die Tat. Aber wie die Vorbereitungen andere gewesen, nicht der Gewalt, sondern der niederträchtigen List, so nun auch das Tun. Und wieder liegt das Können des Dichters in der Sicherheit, mit der er die jetzt notwendige, die so veränderte Stimmung zu treffen und zu geben weiß. Wie dort alles offen, brutal am hellen Tage im Menschengewimmel, nach den drohenden Wolken der grelle Schlag, so hier alles versteckt, tückisch, düster in der Nacht, nach dem Schleichen die zuschnürende Schlinge, im geflüsterten Gespräch zu zweien. Aber dieselbe Langsamkeit und Kunst in der Fülle der Entwicklung, dieselbe Sicherheit der Töne. Wie alles Elend erst sich über die hilflose Luise stürzt, die Zitternde immer wieder an den Brief zurückgebannt wird und zuletzt in höllischer Verzweiflung gegen den lüsternen Wurm sich kehrt, legt es sich schwer auf uns und umfängt uns wie lauter Nacht. So bekommt auch dieser Moment der Handlung seine zwingende Notwendigkeit, sein eigentümliches Leben in dieser Stimmung der Trostlosigkeit. Und so gelingt selbst das technisch Vollendete zuletzt doch immer nur dem wahren Dichter, der jeder Szene im ganzen die ihr zukommende Schwere und Wirkung gibt, weil er das ihr eigene Leben bis in die Fingerspitzen fühlt und durchempfindet.

Der vierte Akt der Umkehr, des Hineilens zur Katastrophe ist in seinen beiden Hälften so fein abgewogen wie seine Vorgänger. Ferdinand und Luise erscheinen unter der Wirkung des gemeinen Streichs. Er hat den Brief gefunden und gelesen. Er tobt in der stürmenden jugendlichen Wut, um allen Halt gebracht in seinem Schmerz; wieder eine Szene des hellen und lauten Affekts. Danach die Schwere und Stille des Gesprächs der Luise mit der

Lady. Es sind die beiden Seelen des Jünglings und des Mädchens in ihrer Verschiedenheit, auch in ihrer verschiedenen Lage, er so arglos, sie so gebunden. Nach dem Druck des vorigen Aktes bringt Ferdinand uns wieder in ein stärkeres Leben, während die breite Szenengruppe Luisens mit der Milford uns vor den gewaltigen Anspannungen der Katastrophe eine letzte Ruhe gibt.

Eine starke Ironie liegt darin, daß Ferdinand den Hofmarschall, der bereits den Betrug bekennen will, in seiner Aufregung selbst am letzten auflösenden Wort verhindert. Die Nähe der Rettung, die er sich selbst verdirbt, gibt ein bitteres Gefühl. Und so herausgerissen aus all seinem bisherigen Sein ist der Arme durch seinen Schmerz, daß er sogar dem Vater, Verzeihung erflehend, zu Füßen fällt.

Er ist entschlossen, Luise zu strafen. Vor dem letzten Schlag glättet die Szene der Lady unsere Seele. Auch diese voll tiefer Ironie: vor der scheinbaren Siegerin, der Milford, Luise, die Unterliegende, mit der ganzen Tiefe ihrer Verzweiflung und in der Verzweiflung noch mit ihrer beschämenden Überlegenheit. Von dem Sinne der Szene sprachen wir. Es wirft eine Art Glorie auf das Elend der Armen, daß die bürgerliche Rechtlichkeit das adlige Laster beschämt und es der Tugend zurückgewinnt, — etwas wie ein Ausgleich liegt darin.

Der wahrhaft große Schlußakt ist der einzige, der in einer einheitlichen Szenengruppe entwickelt ist und an einer Stelle von Anfang bis zu Ende spielt. Nur noch zwischen den Liebenden hat es sich zu entscheiden. Die rein innerliche Tragödie, bei der die Liebe der Liebe das Schlimmste tut, ist im Gang. Die Mutter, als individualitätslos und ohne selbständige Bedeutung, verschwindet. Der Vater Miller, als ein Ganzer, geleitet auf seine Weise den Akt. Schiller erscheint hier wieder recht als der Dichter der letzten Akte. Selten erweist sich wie hier das technisch Vortreffliche zugleich als dichterisch im höchsten Sinn. Indem er mit

der größten Klarheit die Handlung bis zum Schluß vor uns entfaltet, schöpft er den ganzen Lebensgehalt an tragischen Wirkungen bis aufs letzte Tröpfchen aus.

Drei Abschnitte setzen sich deutlich gegeneinander ab. Die drei ersten Szenen bilden die Vorbereitung, die fünf folgenden eine letzte Sammlung vor dem Schluß, dann Tod und Ende.

Gleich im ersten Abschnitt ist die todesdüstere Stimmung da. Luise will sterben. Zu dem Gespräch zwischen dem Vater, der sie belauscht hat, und der Tochter tritt Ferdinand. Nun ist es bewundernswert, wie Schiller herauszuarbeiten versteht, was hier für die Handlung wichtig ist und geschehen muß, und zugleich die Menschen weiter entwickelt. Alle die menschlichen Verhältnisse enthüllen jetzt erst ihre Tiefe, und die Menschen erscheinen größer in ihrem Unglück. Sollen Absicht und Tat Ferdinands ihre ganze Wirkung tun, so muß Luise zuvor von dem Entschluß des Selbstmords zurückgebracht sein. Dies ist die Bedeutung ihres Gesprächs mit dem Vater für die Handlung. Aber wie kommt nun das einzige Verhältnis des alten Miller zu seinem Kinde heraus, die tiefe Liebesfülle des Alten, die schlichte Herzlichkeit, und wie die ehrwürdige Frömmigkeit, auf der ihr Leben ruht! „Jetzt weiß ich nichts mehr — stehe dir Gott Richter! für diese Seele nicht mehr.“ Und nun erst, da sie wieder leben will, wirkt beim Erscheinen Ferdinands alles in seiner Furchtbarkeit: ihr jähes Erschrecken, die Anerkennung des Briefs, die namenlose Erniedrigung. Wir sehen das Schicksal, das für sie alle geschaffen ist.

In breiter, ruhender, mächtiger Szene Ferdinands und Millers wird das Verderben hingezögert. Auch hier ist für die Handlung ein wichtiger Punkt. Uns und Ferdinand muß ins Bewußtsein schlagen, was hier geopfert werden soll. Und das erfährt er in dem schwärmerischen Ausbruch des Vaters. Das einzige Kind! und welch ein Kind! Aber wie wunderschön kommt auch hier das menschliche Verhältnis des Vaters und der Tochter und zu-

gleich des derben Muſikers und des vornehmen jungen Herrn heraus, in dem trüben Schmerz Ferdinands, in der Rührung und dem Mitleid des Alten. Rührend offenbart ſich die redlich dumpfe Seele in der Freude über das viele Geld, das Ferdinand für die Stunden zahlt. Es iſt das Blutgeld für die Tochter. Wie einfach war Leben und Lebensglück für dieſe ſchlichten Menſchen, nach denen jetzt die Hand des Verhängniſſes greift. Eine wirkliche Macht der tragiſchen Stimmung liegt über den Szenen.

Und ſo kommt das letzte. Die Liebenden ſind allein. Ein langſamer ſchrecklicher Anfang tiefſter Erniedrigung für Luiſe, ein letztes Aufflackern der unendlichen Liebe, die Todestraurigkeit um ihre Seele und endlich das Wort des Henkers: du ſtirbſt! Aber durch den Tod fühlt ſich Luiſe von ihrem Eide gelöſt, ſich ſelber treu bis zum Ende in ihrer ſtreng gebundenen bürgerlichen Moral, und nun iſt die fürchterliche Klarheit da. Aber mit dieſer Klarheit auch das Gericht. Der Blutbann faßt die Leute, die ſich mit der Polizei ſo trefflich abzufinden wußten. Der Präſident und Wurm ſind entlarvt. Auch die böſe Welt wird ausgelöſcht. Sogar einen Händedruck hat der ſterbende Ferdinand noch für den gebrochenen Vater. Das einfach Menſchliche überdauert ſchließlich doch alle die verzwickten Verwicklungen der künſtlichen Welt.

So führt Schiller mit der größten Sicherheit der aufeinanderfolgenden Schritte, mit der größten Deutlichkeit innerer Entwicklung die Geſchichte aller dieſer Menſchen zu Ende, zur letzten Klarheit aller ihrer Verhältniſſe untereinander und zur letzten Wahrheit des ſittlichen Gerichts.

4. Charakter der Schillerſchen Technik und Vergleich mit Leſſings Emilia Galotti.

Die Organiſation eines Dramas wie Kabale und Liebe iſt wahrhaftig keine kleine Aufgabe für den Künſtler. Denn es iſt viel, was er uns mitzuteilen wünſcht. Da heißt es, den Faden

der einfachen Geſchichte finden, an der ſich alles wie von ſelbſt darlegt. Immer mehr wird es zum Kampf um die heiligen Urrechte der Menſchheit. Deswegen müſſen die beiden Welten in lebendigen Typen einander gegenüberſtehen, des menſchlichen Sehnens und der unmenſchlichen Verknöcherung, der Liebe und der Kabale. Eigentlich ſind es drei, da die Lady, dieſer äußerlich angehörig, mit ihrer Seele in jener lebt. Dieſe Maſſen ſollen nicht nur klar gegeneinander abgeſetzt, ſie wollen nach ihrem Kräfteverhältnis in jedem Augenblick der Handlung von neuem deutlich werden, — wie denn Schiller ſie im Anfang gleichmäßig nebeneinander ſieht, dann aber die beiden Knotenpunkte des Geſchehens mächtig herausarbeitet, den niederdonnernden Gewaltſtreich der Kabale (der Präſident bei Millers) und das hämiſche Zuziehn der Schlinge (Wurm bei Luiſe). Denn es iſt auch Pflicht, den Kampf zu erſchöpfen in allen ſeinen Mitteln der Gewalt und Liſt. Und auf die Dynamik der Kräfte kommt es in jedem Augenblicke an. Das alles aber ſoll nicht an unſern Verſtand ſich wenden. Wir ſollen es mitleben müſſen mit unſerer ganzen fühlenden Seele. Menſchen ſind es, die das erfahren. Ihre Stimmung ſollen wir teilen. So iſt es die feinſte Aufgabe des Bildners, jeden Teil des Geſchehens in ſeine beſondere Stimmung zu tauchen, vom leiſen Raunen der Furcht durch die fliegenden Erregungen der Angſt und des Zorns bis in die todestiefe Traurigkeit. Hier liegt die Lebensmacht, mit der ein Werk ſich mitteilt. Eben dieſe iſt in „Kabale und Liebe“ groß. So ergeben ſich in dem einfachen Gedanken des Dramas eine Fülle von Aufgaben, und ſie verlangen eine Fülle von Kräften.

Schiller aber hat dieſe Klarheit in der Auseinanderſetzung der Momente, die Sicherheit der Betonung innerhalb der Akte und des ganzen Werks, die Kunſt der Stimmung. In der einfachen Geſchichte des bürgerlichen Mädchens ſpiegelt ſich ein weltgeſchichtlicher Kampf, und indem er das menſchliche Geſchick ganz

ausschöpft, tritt zugleich die ideelle Bedeutung mächtig hervor. Was er sagen will, spricht er mit vollendeter Deutlichkeit aus. Ein Meister der Technik ist, wer die Sprachform seines künstlerischen Gedankens beherrscht.

Es ist ein wichtiges Ergebnis für die Erkenntnis Schillers: mit vierundzwanzig Jahren war er ein Meister der technisch-dramatischen Sprache. — —

Unwillkürlich lenkt sich der Blick von hier zurück auf das technische Meisterwerk neuer deutscher Dramatik, ohne das Kabale und Liebe gar nicht sein könnte, auf Emilia Galotti. Von den zahlreichen direkten Beziehungen sehen wir ab.

Für die Klarheit und Schärfe der Gestaltung ist in beiden Fällen dasselbe entscheidend: das bestimmte Objekt, auf das von vornherein die Menschen bezogen sind, und zwar derart, daß sie zwei entgegengesetzten Welten angehören. Wohl ist die Frage in „Kabale und Liebe" anders gestellt: sozial, nicht politisch. Aber die Auffassung ist die gleiche: gesellschaftliche Überlegenheit auf der einen Seite, schlichte Rechtlichkeit auf der andern. Der Rechtlichkeit männlicher Ausdruck ist die rauhe polternde Kraft bei Odoardo wie bei Miller. Für die Verlockung der höheren Welt eitel empfänglich sind beide Male die Frauen: Claudia wie Frau Miller. Nur das Mädchen durch tragische Größe und inneren Reichtum in den Mittelpunkt zu bringen ist bei Luise nicht, wie so glänzend bei Emilia, gelungen. Maßgebend schon bis hier wirkt die Versetzung in eine um ein Stockwerk tiefere Lebensschicht. Hieraus erklären sich, wie aber auch aus der Jugend und der dichterisch entschiedeneren Kraft, die derberen, stärker unterstrichenen Töne, das reichere Ausleben.

Genau entsprechend steht auf der andern Seite der Minister, nicht der Prinz, ein richtiger Bösewicht, nicht der naive Ausdruck der moralisch falschen despotischen Stellung, — ebenso Wurm Sekretär, nicht Kammerherr, gemeiner niedrigerer Schurke,

nicht soziales Mißprodukt. Aber welche Kraft auch eigentümlicher Menschenbildung verrät sich in dieser Gestalt. Auf der ganzen Linie beobachten wir das gleiche Verfahren der Abweichung bei ganz ähnlicher Richtung.

Wie in Appianis Gestalt Stimmung gemacht wird, so völlig ähnlich beim ersten Auftreten der Luise: auch hier die Schwermut als Wirkung des fast unglaublichen Glücks. Vollends dient die Milford genau zu dem gleichen Zweck wie die Orsina, der jene das Leben verdankt: mitsprechende Gedanken herauszustellen und anschaulich zu machen, sogar dieselben Gedanken: den Schrei der Menschheit in all dem Frevel. Aber bei Schiller schwillt zu eigener Handlung und eigener Tendenz im Drama an, was bei Lessing streng auf die eine Stelle, an der es seine dichterisch-technische Bedeutung hat, beschränkt bleibt.

Wie ungemein weit geht die Ähnlichkeit, wenn beide Male die Schurken durch eine Rechtskomödie ihr Verbrechen zuletzt fördern, was auch bei Schiller die Tragödie entscheidet, allerdings aber nur bei Lessing seine ganze blutige Ironie echt dramatisch herauskehrt. Hier hält sein unsäglich genauer Verstand die Bewegungsrichtung des ganzen Werkes mit höherer Sicherheit.

So liegt im ganzen Schillers Abweichung in der größeren Fülle des Erfindens. Er hat drei Welten, nicht zwei, eine gleichsam breiter, mit mehr Ausdehnung und innerlicher Durchbildung erzählte Geschichte. Höchst charakteristisch setzt er auch die Beziehung auf die allgemeine Idee, den Kampf um Menschheit und Tugend, in der Gestalt der Lady geradezu mit ins Stück hinein. So fällt die Ähnlichkeit, ja die Abhängigkeit des Schillerschen Werks von Emilia Galotti so sehr in die Augen wie die Verschiedenheit der dichterischen Persönlichkeiten: bei Lessing die höhere Reife und mehr durchgearbeitete Kunst, bei Schiller eine mehr aus dem Vollen und in das Volle arbeitende Natur, das stärkere Dichtertum.

5. Art der Lebensdarstellung in Kabale und Liebe. Die Wahrheit des dichterischen Gedankens.

Mit der Sprachgewalt und Kunst des Werks kann die Betrachtung von Kabale und Liebe nicht erschöpft sein. Wir wenden uns zu dem künstlerischen Gedanken, den das Werk ausspricht. Das Höchste bleibt doch stets, daß in der vollendeten Klarheit des Ausdrucks ein Gedanke von zwingender Wahrheit zur Darstellung kommt. Spricht es die Wahrheit, der wir uns beugen müssen? Dies ist die verantwortungsvolle Frage, die uns überbleibt. Zugleich beginnen wir damit die Untersuchung, in der erst recht herauskommt, wie der junge Schiller in jenem Augenblick seiner Entwicklung Welt und Menschen gesehn, und was er von ihnen verstanden hat.

Kabale und Liebe ist seinem ganzen Wesen nach ein Werk der Satire und als Satire von einer unwiderstehlichen Kraft. Gleich stark gerüstet tritt es einher in den Waffen des Hohns wie des Zorns bis zum Gelächter der Verachtung und bis zum zähneknirschenden Ingrimm, wenn etwa die drei Männer, Walter, Wurm und Kalb, die sündigen und eitlen Schädel zusammenstecken oder der alte Kammerdiener das Kästchen mit Juwelen bringt. Und dann Zug um Zug diese Entwicklung der präsidentlichen Existenz ohne Ehre, ohne Vaterliebe, ohne Rechtlichkeit, nur in immer neuen Gewalttätigkeiten und Gemeinheiten erfinderisch, die endlich aber doch zu schanden wird an dem, was der Verstand nicht berechnen kann, an den verzweifelten großen Entschlüssen der Leidenschaft. Es gibt ein erschütterndes Bild vom Menschenherzen in seiner ewigen Kindlichkeit, das sterben muß, wenn man seinen Glauben getäuscht, und von den Verständigen und Verblendeten, denen mit dem kindlichen Sinn auch alle Menschlichkeit verloren ging. Der Satiriker von „Kabale und Liebe" dichtet aus dem heiß und stürmisch schlagenden Herzen. Dies gibt seiner Dichtung ihr Leben.

Aber diese seine Dichtung hat sich in die Formen der großen

Tragödie begeben. Hier ist die Wahrheit des Lebensbildes alles. Dieser gehen wir nach.

Aus drei großen Massen, drei Welten baut sich sein Werk zusammen. In ungeheuren Abständen voneinander, in sozialem und in sittlichem Sinne, sind sie gesehen. Wie steht es um ihren Zusammenhang?

„Unterdessen — schließt Ferdinand den zweiten Akt — erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird."

Kann er wirklich wissen, was er wissen muß, damit diese Szene, die wir im Gange des Ganzen sowohl wie in dieser letzten schneidenden, satirischen Spitze nicht entbehren können, möglich werde? Ein öffentliches Geheimnis kann es nicht sein. Es hätte ja dann nicht die Macht, den Präsidenten zu stürzen. Er muß eingeweiht sein durch das ganz besondere Vertrauen des Vaters. Aber Ferdinand, so wie wir ihn sehen sollen, paßt sich nicht zu der Rolle eines solchen Vertrauten und dem menschenschlauen Präsidenten ist nicht zuzutrauen, daß er sich dem „Romankopf" entdeckt. Soll es etwa ein Selbstbetrug sein, als hätte er nur des Sohnes wegen alle jene Schlechtigkeit geübt? Aber sein ganzes sonstiges Auftreten bestätigt das in keinem Zuge. Hier bleibt eine Unklarheit. Zu den Menschen und ihrem Verhältnis, so wie sie für das Stück sein müssen, will sich dieser so wichtige, so stark betonte Zug nicht fügen. So sicher der Augenblick im technischen Gefüge gesehen, so gewiß ist hier im Lebensbilde eine Verschwommenheit. Es fehlt die Schärfe des Gegensatzes zwischen den beiden Welten, die für das Stück doch die Grundvoraussetzung ist. —

Wie zwischen dem Präsidenten und Ferdinand, so sollte zwischen jenem und der Milford alles klar sein. „Er weiß, Wurm," sagt der Präsident, „wie sehr sich mein Ansehen auf den Einfluß der Lady stützt." Und in dem Werke muß es so sein, da sonst die Intrigue nicht in Gang kommt. Auch begreifen wir

wohl, daß er sie am liebsten mit einem Manne seines Einflußkreises verheiratet weiß. Aber sein Ansehen soll auf ihrem Einfluß ruhen. Wie sagt die Lady? „Dein Vaterland, Walter, fühlte zum ersten Male eine Menschenhand und sank vertrauend an meinen Busen.“ Und sie soll den Einfluß des Gewaltmenschen vermittelt haben? Oder wenn man sie betrogen hat, in wie ungeheuerlicher Weise muß es geschehen sein! Endlich das Land, das unter dem Präsidenten seufzt, scheint von diesem menschlichen Einfluß noch nichts gemerkt zu haben. Wieder paßt das für die Intrigue Notwendige nicht zu dem wahren Bilde der Menschen. Und wieder handelt es sich um die Verbindung der Welten untereinander. Sie sind in so ungeheuren Abständen gesehen, daß sie nicht in die Einheit zusammengehen wollen, die für das Werk überhaupt und seine entscheidenden Szenen notwendig ist.

Ähnlich steht es um die Verbindung der Lady mit Luise. Fast nirgends tritt die Seele des Stückes so an die Oberfläche wie hier. Es ist eine echt Schillersche Antithese. Die Lady will Luise überwinden und wird selbst überwunden. Sie will sie zur Entsagung bringen und entsagt selbst. Luise, indem sie als Opfer der Menschheit fällt, verhilft dieser Menschheit zum Siege in der Lady. Und das alles als Ertrag eines Einfalles, den der dramatische Instinkt sich nicht entgehen lassen wird: die beiden Nebenbuhlerinnen Stirn gegen Stirn zu stellen und in ihnen die Welten, denen sie angehören, die adelige mit ihrem Glanz, dem Flitterglanz des Lasters, und die bürgerliche mit ihrem Elend, dem Leiden der Tugend. Und dieses Leiden ist der Sieg, der „die Welt“ überwindet. Aber so notwendig, wie die Szene für das Werk, so sonderbar, ja unverständlich ist ihre Herbeiführung. Was kann die Lady von Luise wollen? Auf Ferdinands Entscheidung allein kommt es doch an. Der begreifliche weibliche Reiz der Neugier wäre doch hier ein zu schwaches Motiv. Vollends erklärt Luise — die nach dem Briefdiktat ganz zerschmetterte Luise:

„Ihre Dame befiehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte." Und was wollte sie da? Es ist die völlige Unnatur. Darum ist auch Gespräch und Gang gerade dieser Szenen von so unerträglicher Geschraubtheit. Zum dritten Male und wieder an der Stelle, an der die feineren Verbindungen der Welten in Frage kommen, — wie diese Menschen sind, kann die Szene nicht zustande kommen, die doch sein muß und notwendig ist für die Zusammenfügung und rechte Wirkung des Ganzen. Der künstlerische Gedanke ist nicht frei von kleinen Unwahrheiten.

Mängel wie diese bezeichnet man wohl als solche der Motivierung. Hier aber erkennt man recht, was für die Zulänglichkeit der Motivierung entscheidend ist. Wäre jede Gestalt mit voller Sicherheit in der Tiefe ihres Wesens gesehen, derart, daß sie nur in solche Lagen und zu solchen Taten gebracht wird, die sich mit ihrem Wesen vertragen, dann würden solche Verbindungsglieder nicht möglich sein. Also der dichterischen Anschauung der Gestalten fehlt noch die volle Sicherheit und Wahrheit. Noch scheint an solchen Stellen der Theaterinstinkt stärker als die dichterische Anschauung. —

Dies soll uns weiter führen zu der Untersuchung, in welcher Weise Schiller überhaupt seine Menschen auffaßt und sieht. Die Verteilung seiner drei Welten ist klar. Hier der Präsident, Wurm, Kalb, dort Ferdinand und Luise mit den Ihren, dazwischen die Lady. Ebenso klar ist die Verteilung von Licht und Schatten. Bringt der junge Dichter hierbei wirklich den tiefsten tragischen Gehalt des Kampfes heraus, den er uns zeigen will?

Aller Schatten liegt über der Partei der Kabale, alles Licht über den Liebenden. Die Tragödie beruht ganz einfach auf dem unbedingten Glauben an die Wirklichkeit und an die Macht des Schlechten: eine Tragödie des sozialen Pessimismus. Daher lebt von vornherein in den Liebenden das Bewußtsein eines Wagnisses, ja fast einer Schuld in ihrer Liebe. Wirklich schlägt ihnen

ja das Wagnis zum Verderben aus. Einer Anſchauung knirſchender Wut und Empörung, einem Glaubensſatz verdankt das Werk die Macht ſeiner Geſtaltung, nämlich dieſem, daß bei der Macht des Schlechten in dieſer Welt heiliges Menſchheitsleben unweigerlich zum Untergang verdammt iſt.

Die Schilderung der Verderbenbringer könnte nicht deutlicher ſein: zwei der ärgſten Schurken und ein verächtlicher Geck. In allem, was ſie tun und ſagen, liegt die Gemeinheit und bei Kalb die größte Dummheit drin. In jedem Wort, mit dem ſie ſich geben, werden ſie zugleich gebrandmarkt. Hier iſt eben die Tragödie gewollte Satire. Wie überzeugend — menſchlich und lebendig — wirken ſie, wenn ſie handeln, Wurm bei Miller und Luiſe, der Präſident im Bürgerhauſe. Neben den Szenen aber, in denen ſie ſich offenherzig ausſprechen, geht immer die Abſicht. Jedes Wort iſt ausgeſucht, damit ſie ſich verraten, ſo wie der Dichter ſich ſolche Menſchen denkt: ruchlos, alles Gewiſſens bar, ohne jede Regung von Natur und ſittlichem Adel. Noch immer, auch hier in der Darſtellung ſeiner nächſten Wirklichkeit, iſt es ein Schildern von der moraliſchen Abſtraktion aus; — ja ſie geben ſich abermals wie das Schlechte ſelbſt in ſeiner Nacktheit. Der Ton des Abſcheus läuft immer daneben her.

Aber was bedeutet das für die Dichtung? Schiller ſieht alſo in ihnen kein Leben, das nicht anders ſein kann, keine innere Notwendigkeit auch dieſer Menſchenart. Nein! ſie ſollten ja anders ſein, das klingt durch ſeine ganze Schilderung; all ihr Tun iſt bewußte Schlechtigkeit. Dadurch bekommt aber das Ganze den Charakter der Zufälligkeit. Wo bewußte Schlechtigkeit iſt, kann man ſich eine andere Entwicklung denken, nicht aber bei unbewußter und in ſich notwendiger Verſtocktheit. Bei dieſer gibt es im tragiſchen Zuſammenſtoß die ganze Furchtbarkeit des unerbittlichen Lebens, das Unverſöhnliche, — das Irrekonziliable, ſagte Goethe — das allemal die große Tragödie macht.

Die Anschauung, wie sie in dem Werke Schillers lebt, ist die rechte Anschauung der Jugend. Feurig ergreift sie die heiligen Güter des Lebens und begeistert sich für die Stimme der Natur. Keine Vergangenheit hängt sich an ihren Flug. Da meint sie: es ist ja nicht möglich, über diese Dinge anders zu denken, nicht vom Rechte des Wahren und Natürlichen durchdrungen zu sein. Wer dagegen auftritt, tut es aus Rückständigkeit des Geistes (Kalb) oder aus bewußter Schlechtigkeit (Präsident, Wurm). Solche Vorstellung wurzelt in der jugendlichen Parteinahme für die Dinge. Aber sie ist nicht die einzig mögliche, kaum die tiefste. In den meisten Fällen haben wir in Leuten wie Walter nicht die bewußte Abweichung von dem innerlich anerkannten Guten. Sie sind hineingeboren in ihre Anschauungen und von je darin befangen. Und vollends die Konvention, die hier in der Form des schroffen Ständeunterschieds die Tragödie bedingt, war von je die notwendige Vorstellungsweise und ist in Ewigkeit die Weltmacht der Schwachen. Sie können sich wirklich die Dinge nicht anders vorstellen als unter der Form der einmal angenommenen Regel. Jede Abweichung ist eine Keckheit, oft ein Verbrechen. So steht die geschlossene Macht des Alten allem Neuen, aller Freiheit, und Entwicklung des Menschen entgegen. Darin liegt ein gutes Stück von der Tragödie, die Menschenleben wirklich ist. Wenn bei Schillers Auffassung das Unglück etwas wie ein geschichtlicher Zufall bleibt, gegen den man sich empören kann und muß, hier hätte es seine Notwendigkeit als ein ewiges Symbol vom Menschenleben. Das wäre dann große Tragödie. So sehr sind die Kunstformen ein Ausdruck für die Anschauungsweise der Dinge.

Auch die Räuber waren ein Protest. Aber ihr Kampf ist wirklich aus den sittlichen Tiefen der Menschheit heraufgeholt. Kabale und Liebe wird zum Schrei der Entrüstung gegen die Unterdrücker, etwa wie in einer Empörungsode Klopstocks oder

in Rouſſeaus pathetiſcher Predigt. Der angemeſſene Ausdruck einer ſo ſubjektiv proteſtierenden Geſinnung iſt lyriſcher Natur. Die hohe Tragödie verträgt in der Menſchenauffaſſung ſchlechterdings keine Tendenz. Sie ruht auf der ſchlichten Anerkennung der harten Selbſtverſtändlichkeit der Dinge, — auf der grundweſentlich männlichen Auffaſſung des Lebens. Die Menſchenauffaſſung und ihr dramatiſches Bild hängen alſo von der Reife der ſittlichen Weltanſchauung ab. Die Entwicklung zur großen Tragödie iſt eine Entwicklung zu männlicher Reife des Weltſchauens, im einzelnen wie in der Kultur. Rouſſeau ſchreibt keine Tragödie, wohl aber der reife Schiller. —

Wie richtig dieſe ganze Entwicklung iſt, davon geſtaltet ſich merkwürdigerweiſe das Werk ſelber zu einem einzigen Zeugnis. Bei der zugrunde liegenden Anſchauung will ſich keine große Tragödie entwickeln.

Die Männer der Kabale müſſen ſich durch Intriguen in ihrer Scheußlichkeit zeigen. Dadurch wird das Werk im erſten Teil ein reines Intriguenſtück, wie es allerdings in Schillers Gewohnheit liegt, zugleich aber auch in der tendenziöſen Auffaſſung der Zuſtände begründet iſt. Die eigentlichen Helden werden daher am Draht gezogen. Und — recht betrachtet: welch eine ungeheuerlich plumpe, faſt unmögliche Intrigue iſt das doch wieder, durch die man ſie dann wirklich zu Falle bringt. Die innerlich glaubliche Notwendigkeit eines ſich tragiſch auswachſenden Lebens fehlt.

Dabei ergibt ſich — ſelber eine tragiſche Ironie — die ſeltſame Folge, daß die Intriganten, da ſie ſich vor uns brandmarken ſollen, im erſten Teil die ganze Führung des Stücks erhalten. Die Liebenden erſcheinen nur, als die durch ſie von Gefahr bedroht ſind. Das gibt einige Stimmungsakzente. Sonſt ſind ſie in der größeren Hälfte des Stücks zur Untätigkeit verdammt, faſt ganz leidend und haben um ihrer ſelbſt willen kein Leben. Die zarten und ſüßen Töne naiver Leidenſchaft, an denen Goethe

oder später Grillparzer so reich sein würde, sind ihnen versagt. Was vermag Schiller ihnen zu geben? Wir staunen über die gedankenhafte Schwärmerei, in der sie sich in allen jenen Szenen bewegen. Luise: „Als ich ihn das erste Mal sah — — — jeder Atem lispelte: Er ist's — und mein Herz den Immermangelnden erkannte, bekräftigte, Er ist's, und wie das wiederklang durch die ganze mitfreuende Welt. — — — Ich wußte von keinem Gott mehr, und doch hatt ich ihn nie so geliebt." Oder: „Dann, Mutter, dann wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen, wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes — Menschen nur Menschen sind — Ich bringe nichts mit mir als meine Unschuld u. s. f." „Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an." Ferdinand: „— — — Ich bin ein Edelmann — Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann?" — — — „Der Augenblick, der diese paar Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung." Und so durchweg in allen diesen Szenen. Sie haben zunächst keine Gelegenheit sich anders zu geben als in diesen Deklamationen, da sie leidend bleiben, nicht handeln. Was Schiller sich von der Lage *denkt*, die mit ihrer Liebe gegeben, das sprechen sie aus, — Gedanken statt Handlung, und sie sprechen es wie Philosophen aus. Ja, es ist Schillers eigene Philosophie der Liebe, die sie als ihren besonderen Fall in Anspruch nehmen. So wenig treten sie hier im Anfang überzeugend als Individualitäten hervor, daß der allgemeine Gedanke unvermittelt durch ihre Maske spricht.

In Wahrheit redet der junge Philosoph Schiller selbst mit seiner geschlossenen Weltanschauung. Dies sind die leitenden Gedanken. Gott schuf die Natur und das Weltall zum Glück des Menschen. Das ist der Sinn der Welt. In der Liebe erfüllt sie ihre Harmonie.

Die Natur selber spricht: dies Weib ist für diesen Mann. Das ist des Schöpfers Wille, ein Naturgesetz. Mit ihm zerreißt das All.

Also die Welt ist von Gott gedacht zur Erfüllung des Gesetzes der Liebe als der Krönung des menschlichen Glücks. Es ist der kosmologische Optimismus der Leibniz, Shaftesbury u. s. f., der Optimismus der Schillerschen Jugend, bei dem die Natur in Form einer sittlichen Gesetzlichkeit, noch besser einer Glücksgesetzlichkeit dargestellt wird.

Aber wie ist uns das fremd! Wie muß, je veralteter diese Anschauung uns anspricht, um so mehr das Werk selbst uns fremder werden. Es ist auch eine ausgesprochen lyrische Weltanschauung. Die Lyrik beruht auf Naturgefühl. Hier aber wird das Menschenleben als Krönung des Naturgebäudes empfunden, während für die dramatische Anschauung der menschliche Wille auf sich selbst gestellt wird. So wird die Geschichte selbst der philosophischen Weltanschauung Schillers für sein Drama wichtig. Es hat seine große Bedeutung, wenn später der schwärmerische Dichter von dem Weltall der Liebe zum ernsten und klaren Philosophen der Freiheit wird.

Wohl zeigt sich in dem allen die theoretische Fülle der Schillerschen Natur, die in seinen Dramen die letzten Weltanschauungsfragen mitspielen läßt. Hier ist es aber doch einmal abstrakter Gedanke geblieben, in dem die Menschen sich als Persönlichkeiten nicht abzeichnen können.

Man spürt dies alles am meisten an den Szenen der Luise mit der Lady, bei der sie ja, wie gesagt, nichts zu suchen hat. Wie falsch wirkt ihre Spitzfindigkeit und wie falsch ihr Hohn! Kaum ein Wort ist wahr.

In so vielen Zügen rächt und verrät sich die uranfängliche Leblosigkeit der Liebenden, der eigentümliche Mangel des Entwurfs, daß sie zunächst durch die Intriganten zur Untätigkeit verdammt sind.

Vollends, um diesen Beweis zu vollenden, sofort wird es anders, sobald die leidende Zurückhaltung der Liebenden aufhört. Das bloß Gedachte endet. Wie in den Räubern, so fängt hier zuletzt die eigentliche, die innerlich große Tragödie an, da Luise durch ihre Güte, Ferdinand durch seine Arglosigkeit ins Verderben verstrickt werden. Nun zeigen sie sich in Tätigkeit, und sofort offenbaren sie Charakter, und zwar — äußerst fein! — Luise, das Weib, im Leiden: opferwillig, heroisch, ein ganzer Mensch, duldet sie bis zum Ende, — Ferdinand, der Mann, im Handeln. Gegen Kalb, gegen Miller und Luise selbst — das ist auch einer, an dem nichts Halbes ist, der alles an alles setzt.

Es ist wie die Offenbarung eines allgemeinen dramatischen Gesetzes. Im Drama will jeder für sich sein und gelten; sonst bleibt er ein Schemen, sicher zum Schaden des Stücks. So offenbart das vollendete Drama die Menschennatur in ihrem innersten Wesen. Denn jeder Mensch ist seinem Wesen nach ein besonderes Prinzip der Tätigkeit. Die Kunstformen in sich selbst sind ein Stück Weltanschauung, und die Kunst ist das Leben selber in seiner ewigen Gesetzlichkeit, wie es heraustritt in sichtliche und greifbare Formen. Hier begreift man auch, warum das Drama seine höchste Entfaltung erfuhr unter Hellenen und Germanen, den Völkern, die vor allen andern das Ideal ihres Lebens erblicken in der handelnden Persönlichkeit. —

In der Schillerschen Auffassung des Menschen fehlt uns noch der dritte Bestandteil, die Lady Milford. Ihre Bedeutung für das Stück kennen wir. Wirkt sie in dieser ihrer Bedeutung als ein lebendiger Mensch? Daß sie die Gefahr für die Liebenden zum vollen Ausdruck bringt, das tut sie durch ihr bloßes Dasein, ihre Liebe. In seiner Weise hat Schiller hier einige eigentümliche Züge hinzugetan. Sie ist ein freier Mensch, ein edler und großer, eine Britin. So lag auch in Karl Moors scheinbarer

Verworfenheit der sittliche Adel. Schiller liebt schon jetzt die weiten weltumspannenden Gegensätze, die Britin gegen die Deutschen, das Land der Freiheit gegen die Herrschaft der Duodezdespoten. Aber das alles wirkt doch etwas hinzugedacht, von außen angeheftet. Man erkennt es an dem Vergleich mit der Orsina, wie diese, hineingefühlt ins Ganze, obwohl zunächst scheinbar nur ausmalend, doch überall handelnd mit eingreift. Die Lady tut es in all jenen Zügen, die ihr Charakter geben sollen, nicht. Höchst bezeichnend dafür — stellt sie sich selber dem Major in langer Rede vor. Ihre ganze Einführung fällt in Erzählung. Sie ist ein Roman und zwar ein schlechter.

Nicht besser steht es mit ihrer sittlichen Umkehr, die für das Stück — als das Hineintreten der Idee — doch so bedeutsam ist. Es soll eine sittliche Revolution sein, eine sittliche Tat in der höchsten Bedeutung des Worts. Was tut sie denn? Sie gibt das Hofleben auf, Güter, die sie verachtet, und an denen sie den Geschmack längst verloren hat, und sie verzichtet auf Ferdinand, den zu bekommen sie nicht die geringste Aussicht hat. Dies ist die Entsagungstat der großen Resignation, in der sie sich zum Menschen vollendet. Schiller hätte das später eine Temperamentstugend genannt, eine schöne Aufwallung, die für eine sittliche Tat gehalten werden will. So fehlt auch hier bei dem sichersten Sinn für die Bedeutung der Gestalt im Drama noch die volle Reife für die dichterische Ausgestaltung. In diesem Fall liegt es im Grunde an einer Unsicherheit der sittlichen Anschauung. —

Aber dieses alles mindert kaum die Größe und Lebensgewalt des mächtigen Werkes. Es sind kleine Mängel im Zusammenklang der Teile, Jugendlichkeiten der Auffassung, Unklarheiten des um die sittliche Sicherheit noch ringenden Dichters — insgesamt endlich Mängel, die nur hervortreten, wenn man das Werk als Werk des Genies, von dem man das Größte fordert, unter den höchsten Maßstab der Vollendung stellt. Wir meinen jedoch nicht einen

Maßstab, den man von außen nach theoretischen Begriffen an die Dichtung heranbringt. Sondern wir meinen die Vollendung, in der der eigene Entwurf, die eigene Absicht des Dichters die vollkommene Erfüllung fänden.

In unmittelbarster Lebendigkeit heute wie damals wirken die Szenen im Bürgerhause, wirkt die prachtvolle Gestalt des redlichen Miller mit der gemütvoll-dumpfen Seele. Unwiderstehlich ergreift der große Schlag der Szene, in der der Präsident bei Millers eindringt, der unheimlich niederdrückende Gang des Gesprächs von Luise und Wurm, die stürmende Leidenschaft Ferdinands, endlich der große Schlußakt in seinem einfachen Zuge und mit seiner fast unendlichen Fülle dichterisch-tragischen Lebens. Es sind gerade die großen Hauptmomente der Entwicklung, denen keine Zeit, keine Kritik etwas anhaben kann.

Durch das Ganze weht endlich der hinreißende Schwung dessen, der seiner Sache gewiß ist. Wir beobachten nicht ohne Staunen, wie in der Natur und Wirklichkeit die Dinge auseinandertreten, die man für eine Einheit halten sollte. Denn man würde doch glauben, daß die Sicherheit der dramatisch-technischen Sprach- und Formgebung sich als Folge der in sich vollkommenen künstlerischen Anschauung bilden würde. Bei Schiller aber finden wir die größte Vollendung der technisch-dramatischen Sprachform, während man dem Gedanken doch noch anmerkt, daß der Dichter jung ist und sich entwickeln wird. Jene frühzeitige Vollendung beweist eben, daß er für dieses Gebiet geistiger Wirkungen geboren ist; sie ist das untrügliche Zeugnis des berufenen dramatischen Genies. So stürmte Schillers herrliches Jugendwerk in die Zeit hinein, in der Fülle seines Lebens zugleich ein gewaltiger Vorstoß für die Befreiung des Bürgertums, und bringt auf uns den Geist jener Zeiten, da der Hauch weltgeschichtlicher Ereignisse der Poesie nicht den Atem versetzte oder sie gar erstickte, sondern ihr die Brust weitete zu mächtiger, aufrüttelnder Rede.

II.
Die Stellung von Kabale und Liebe in der Geschichte des bürgerlichen Dramas.

Kabale und Liebe ist eine Dichtung von dem Unsegen der Standesvorurteile und Ständescheidungen und zugleich von der großen, den ganzen Menschen erfüllenden Liebesleidenschaft — ein Lied für Menschheit und Natur, gerichtet gegen die Konvention, den Regelzwang und die Formel. Man braucht das nur auszusprechen und man hört den Namen Rousseau, aber auch den des Werkes, das diesen Geist nach Deutschland übermittelt hat. Die neue Heloise und als stärkster Ausdruck des Sturms und Drangs Goethes Werther haben den gleichen Gegenstand. Auch hier bedeutet „Natur" in menschlichen Dingen gerade die Aufhebung der alten Vorurteile des Standes, und das Lied von der Natur ist zugleich das Lied von der großen Leidenschaft. Wieder kommt Schiller mit dem letzten Wort des Protestes. Es ist zu dramatischer Schärfe gebracht die ganze Richtung der Zeit.

Innerhalb der dramatischen Literatur bedeutet Kabale und Liebe den ersten Gipfelpunkt in der Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels. Wir wollen hier nicht den Anfängen der Gattung in England nachgehen, sondern nur betonen, daß sie in England einen bodenwüchsigen Ursprung hat, daß sie dort ein kulturhistorisches, ja ein soziales Symptom ist, da England als das Geburtsland der modernen bürgerlichen Gesellschaft betrachtet werden muß. Der Bahnbrecher des bürgerlichen Dramas in Frankreich wurde Diderot mit dem Natürlichen Sohn (1756) und dem Hausvater (1758), durch sein Theater wie durch seine Anmerkungen von größter Einwirkung auf Lessing, der beide übersetzte. Bezeichnenderweise handelt es sich bei dem Franzosen nicht so sehr um eine soziale Absicht; vielmehr ein deutliches künstlerisches Vorhaben spricht sich aus. Lessing rühmt ihm nach, daß er das Genie in seine alten Rechte wieder habe einsetzen wollen, aus denen die miß-

verstandene Kunst es verdrängt, daß er dem Theater weit stärkere Wirkungen habe abgewinnen wollen, als Corneille und Racine gegeben. „In ihm erkannte sogleich der rechtschaffene Mann, was ihm das Theater noch eins so teuer machen müsse.“ Es ist das Vorhaben, das von je die Dichter bestimmt hat, auf die ihnen unmittelbar vorliegende Wirklichkeit zurückzugreifen: das Bemühen, die zur Schablone gewordene Kunst hinter sich zu lassen und wieder „Natur und Wahrheit“ zu geben. Hierzu wäre Diderot wohl der Kopf gewesen mit seinem unerschöpflichen Geist, seiner regen Beobachtungsgabe, seinem warmen Herzen und seiner leidenschaftlichen Versenkung in die Fragen des Theaters, hätte nur das wirkliche Dichtertum in ihm den bloßen Schriftsteller mehr überwogen. Seine Abhandlungen über das Theater gehören jedenfalls zum Merkwürdigsten und Lehrreichsten in dem ganzen Gebiet. Als echtes Kind der philosophischen und humanitär gerichteten Zeit ist er unwillkürlich nicht sowohl auf lebendige Menschen als auf abstrakte Masken hinaus und denkt sich die Wirkung wesentlich durch das Medium moralisch wohlbestellter rechtschaffener Empfindungen. Sogar ein Mann wie Lessing hält es für ein Lob, daß der „Hausvater“ weder französisch noch deutsch war. „Er war bloß menschlich.“ Er rühmt auch die wohltätige Wirkung für die Schauspielkunst.

In welcher Form hat nun Lessing das bürgerliche Drama auf den deutschen Boden verpflanzt?

Miß Sara Sampson (1755), ein englischer Stoff, wirkt wie ein Stück aus der Welt Richardsons. Der junge Wüstling Mellefont hat sich den Schlingen einer Buhlerin, der Marwood, entrissen und ein junges edles Mädchen, Sara Sampson, verlockt und entführt. Wir befinden uns in der elenden Schenke, in der er sie verborgen hält. Hierher kommen ihr Vater, von der Marwood auf die Spur gebracht, und die Marwood selbst. Da ihr Versuch, Mellefont wieder zu gewinnen, nach scheinbarem

Gelingen scheitert, geht sie mit dem Dolch auf ihn los. Er entwaffnet sie. Daß sie Sara sehen darf, schwatzt sie ihm dennoch ab. Aber als sie bei dieser erfährt, daß ganz gegen ihre Absicht der Vater vergeben hat und Mellefont als Sohn annehmen will, kennt ihre Wut keine Grenzen mehr. Mit vergiftenden Worten zunächst sucht sie Sara von Mellefont zurückzubringen, der eine Tochter von der Marwood habe und sie noch liebe. Als Sara unter dem Übermaß der Erniedrigungen ihr den Glauben versagt, dann wieder um Verzeihung bittend sich demütigt, aber vom Geliebten nicht lassen will, wird die Marwood ganz zur Verbrecherin, bringt ihr Gift bei und flieht. Der letzte Akt behandelt Saras Sterben, die Versöhnung mit dem Vater, die Versöhnung von Sir William und Mellefont, der an der Leiche sich selbst ersticht.

Bürgerlich ist das alles in keinem andern Sinn, als sofern es eine Geschichte von bürgerlichen Leuten behandelt. Dem Stoff nach ein Roman könnte sie ebensogut unter Adeligen und Volk begegnen, ist aber unter Bürgersleute versetzt, um sie uns nahe zu bringen als eine uns angehende Wirklichkeit. Noch spürt man deutlich das Vorbild der alten französischen hohen Tragödie, wenn die Marwood ruft: „Sieh in mir eine neue Medea."

Überall merkt man die Hilfsmittel alter überkommener Kunst. Jede der Gestalten hat ihren Vertrauten. Neben Sir William geht der alte Diener Waitwell, noch mehr zerfließend in der Liebe zu Sara; den Ton der Treue des Vaters verstärkt er durch die Note des treuen Dieners. Ebenso steht neben Sara die ziemlich individualitätslose Betty, neben der Marwood Hanna. Sie geben den Personen die bekannte Gelegenheit, über sich und ihre Lage zu sprechen; wogegen Mellefonts Diener Norton auch ein alter Bösewicht, aber ein Bösewicht mit Gewissen ist, der die Gewissenlosigkeit des Wüstlings unterstreicht und die schwarze Gestalt ins Dunkle tönt.

Im dramatischen Gefüge richtet sich das ganze Absinnen offenbar auf eine kunstvolle und interessante Verwicklung. Theatralische Tradition von der hohen Tragödie her liegt in der Sorgfalt der Komposition, die aus jeder Szene und aus dem Ganzen spricht. Das alles wirkt wie eine verständig entworfene Disposition.

Die Höhe liegt in dem Zwiegespräch der beiden Frauen (fünfte Szene des dritten Akts). Die Intrigue mit dem Vater ist ins Gegenteil umgeschlagen. Marwood hat die Glückseligkeit ihrer Feinde herbeigeführt. Diese Situation sehen wir sich vorbereiten in der Verwicklung. In der Abwickelung erleben wir ihre Folgen. Der ausschlaggebende Augenblick der Peripetie liegt da, wo Sarah gebrochen der Marwood zu Füßen fällt. In der wirklich lösenden Schlußsituation der Katastrophe wird das Verhältnis aller Menschen untereinander klar.

Die alte Sünde, die Marwood, bildet das tätige Element in dem ganzen Stück. Ihre Mittel der Verführung, der Gewalttat, der schleichenden Intrigue und Hinterlist, des Verbrechens und Mordes bezeichnen bestimmt die verschiedenen Stufen der Entwicklung. Alles, was die anderen unternehmen, wird daneben gegenstandslos.

So ordnet sich in einigen ausdrucksvollen Szenen mit großer Klarheit die Handlung. Schon darin zeigt sich der für das Technische so sehr begabte Kopf. Überhaupt aber scheint sein Augenmerk auf die wirksame Szene ganz eigentlich gerichtet. Die Hauptmittel, mit denen er hier arbeitet, bieten ein großes Interesse. Wir stoßen wieder auf das Moment, das für die bürgerliche Dichtung so sehr charakteristisch ist: auf den ständigen Appell an unsern moralischen Menschen. Und zwar sind es Mittel der Rührung und des Schreckens. Da steht das rührende Bild des Vaters, dem man die Tochter genommen, und das ewig weinende, sich härmende Mädchen. Dort schreckt uns

die Buhlerin mit ihrer Verstocktheit und Mellefont, der auch ein wenig die Züge des schönen und verführerischen Scheusals zeigt und in moralische Abgründe uns mit einem gewissen Schauder hineinblicken läßt. Auf diese vier Gestalten ist ja alles gestellt. Noch bleiben sie etwas im Zustand moralisierender Allgemeinheit, mit einem Zug von Bewußtheit, der uns das Thesenstück gleichsam vor der Thüre liegend fühlen läßt. Wie in seiner Herkunft Roman ist das Werk hierin recht Theater, noch nicht wie die Taten großer Dramatik unmittelbares Leben.

Endlich kann von einer inneren Entwicklung zur Katastrophe eigentlich gar keine Rede sein. Die Personen werden nur in neue Situationen geschoben. Gerade darin erkennen wir die noch unentwickelte Kunst. Aber so wie das Werk nun war, wurden die Zeitgenossen erschreckt und gerührt durch diese Menschen *ihresgleichen*, d. h. *ihres Standes*. Ein reiferer Kunstgeist, ein höher geartetes Publikum gehörte dazu, um statt der theatralisch geschickt geordneten Einzelmomente ein dichterisches Lebensganzes zu verlangen.

Von keinem Punkt aus erkennt man besser als von diesem, welch ein Weg es gewesen ist für Lessing und für die deutsche Literatur überhaupt von hier bis zur Emilia Galotti. In diesem Werke ist nicht allein das technische Können bis zur höchsten Vollendung gesteigert. Es handelt sich in Emilia Galotti auch nicht mehr um einen Buchroman, sondern um ein Stück Leben der Gegenwart, um lebendige Menschen und um bürgerliche Tragödie in dem vollen Sinn, daß wir ein Bild erhalten aus dem Leiden der mittleren Stände in der verkehrten gesellschaftlichen Schichtung der Zeit. Es ist ein Werk des politisch-sozialen Protestes.

Von Emilia Galotti führten die Versuche der bürgerlichen Dichtung in Deutschland weiter. Wir verweilen nur noch bei zwei Stücken, die man auf dem Wege zu Schillers Werk erblicken

könnte. So schaffen wir uns einen Überblick über die verschiedenen Richtungen bürgerlicher Dramatik in jener Zeit.

Sehr beliebt war in Schillers Tagen „der deutsche Hausvater" (1780) von Otto Heinrich von Gemmingen, den schon der Titel unter die Nachwirkungen des Diderotschen Werkes stellt. Wie der Name verrät, handelt es sich um eine Familiengeschichte. Drei Geschwister sehen wir, den Grafen Karl, die Gräfin Sophie, den Grafen Ferdinand, — jedes in seiner eigenen Not: die Gräfin unglücklich in der Ehe mit dem müßigen und aufgeblasenen Grafen Monheim, der sie beleidigt und endlich die Ehe um der glänzenden sirenenhaften Gräfin Amalie willen lösen will. Graf Ferdinand — Offizier — macht Schulden und hat Unglück im Spiel. Graf Karl liebt ein bürgerliches Mädchen, — die Tochter eines Malers, — die adlige Familie kann die Verbindung nicht dulden. Hier läge ein Vergleichspunkt mit „Kabale und Liebe".

Zwischen ihnen vermittelt, von einem zum andern gehend, der Allerweltsfreund, der als solcher alle Verhältnisse verwirrt, Dromer, — eine Lustspielfigur uralten, ja ewigen Schlags.

Der Sinn der ganzen Geschichte ist, daß alle die verwickelten Dinge durch den Hausvater ihre Lösung finden. Er versöhnt die Gatten in der gemeinschaftlichen Liebe zum Kinde; er bezahlt die Schulden Ferdinands und bringt ihn auf den rechten Weg; er weiß den Kindern Beförderung und Tätigkeit zu schaffen; er gibt Karl sein bürgerliches Mädchen, da er sieht, daß seine Ehre im Spiel ist.

Eine überaus harmlose Geschichte, — zumal von keiner Seite eine ernstliche Schwierigkeit sein Vorhaben hindert. Das Ganze ist eine Art angenehm-rührender Unterhaltung. Der Hausvater wird allein unter diesem seinem Ehrennamen eingeführt, wie um zu sagen, daß er als Person nicht in Betracht kommt, sondern allein in der wohltätigen Wirkung des ehrwürdigsten Standes.

Hier zumal erkennen wir wieder das echt Bürgerliche, wie es auf unsern moralischen Menschen abgesehen ist. Wir sollen am moralisch-Vortrefflichen uns gerührt berauschen, mit jener wohltuenden Bewunderung, die immer etwas von Selbstgefälligkeit umschließt.

Es ist das rechte Werk eines vornehmen Dilettanten, der an große Aufgaben ohnehin nicht rührt, — wie alle Dilettantenstücke wimmelnd von Anklängen, zumal an Goethe. Keinen künstlerischen Gedanken weiß er innerlich zu entwickeln. Unter den vielen Zeittendenzen, die er dilettantisch fortspielt, fehlt nicht die Deutschtümelei, was auch an Goethes Jugendgenossen erinnern mag. Als letzten Wunsch äußert der Hausvater im letzten Wort des Stücks, man möge an seinem Grabe sprechen: „Er war wert, ein Deutscher zu sein."

Man hat in Schillers „Kabale und Liebe" allerhand Abhängigkeit vom „Hausvater" finden wollen, besonders in dieser Liebe, die den Unterschied der Stände nicht achtet. Lottchen ist Malerstochter wie Luise die eines Musikers; Karl hat beim Vater Zeichenstunden genommen wie Ferdinand bei Miller Unterricht auf der Flöte. In der Schilderung des Künstlerlebens findet Gemmingen ganz hübsche idyllische Züge. Das Verhältnis mit dem Mädchen ist hier weitergegangen. Man ängstigt uns sogar mit dem Gedanken des Kindermordes. Der Dilettant verbindet da wieder die verschiedensten Lieblingsgedanken der Zeit. Wie die Lady nach Ferdinand, streckt die Amaldi nach Karl die Hände aus. Wie Luise zur Lady, geht Lottchen zur Amaldi, aber um ihren Karl von ihr wieder zu fordern. Hier zuerst möchte man vielleicht an das Vorbild glauben, wenn man denkt, wie innerlich fremd die Szene in „Kabale und Liebe" dasteht. Nur löst dann hier sich alles in eitel Großmut auf. Die Amaldi — übrigens auch eine Fremde wie die Lady Milford — verzichtet nicht nur, sondern will sogar die Aussteuer der Braut besorgen.

Aber die wenigen Anklänge besagen nichts, da „Kabale und Liebe" in eine völlig andere dramatische Welt hineingehört. Schiller hat seinem Werk in dem Ansturm des Protestes eine Willensenergie ohnegleichen, ein echt dramatisches Motiv gegeben. Er hat die verschiedenen Welten in tödlichen Gegensatz gebracht und das Ganze auf einen tragischen Gedanken von höchster Wucht gestellt, indem er die Liebe allein und durch sich selber reinen Seelen in ihrer Güte zum Schicksal werden läßt. Durch sie sind sie in dieser Welt zum Tode verurteilt. Wie gewaltig vertieft er das Verhältnis von Vater und Tochter, von Miller und Ferdinand! Wie eigenartig gestaltet er die Lady, so daß die Beziehungen ganz unwichtig werden in der völligen Neubildung. Alles ruht auf einem selbständigen dramatischen Gedanken. Auch handelt es sich hier um eine Kunst, die durch die Schule der „Emilia" gegangen ist. Schon an diese Schule reicht Gemmingen garnicht heran. Man soll nicht Anklängen nachspüren, ehe man jedes Stück der ihm eigenen künstlerischen Welt zugewiesen hat.

Von anderer Art sind die inneren und äußeren Beziehungen zu der „Kindermörderin" (1776) von Heinrich Leopold Wagner, — dem Werk, das Goethe des Plagiats an seiner Gretchentragödie beschuldigte. Dies belehrt uns dann in einer charakteristischen Erscheinung über die Art, in der der Sturm und Drang sich der bei ihm beliebten bürgerlichen Dramatik bemächtigt hat.

Es ist, wie wir sagen würden, ein Sittenstück, — noch besser: eine Oberflächenschilderung. Mit derben und krassen Zügen werden einander gegenübergestellt das verschiedenartige Leben der Offiziere und das im ehrbaren Handwerkerhaus, — ohne jede Spur jedoch von der späteren Vertiefung in die Kluft der Stände, eine Oberflächenschilderung etwa in der Art, in der bei uns vor kurzem der Gegensatz des Vorder- und des Hinterhauses beliebt war.

Der Leutnant will das Mädchen, das er auf die roheste Weise verführt hat, heiraten, um seine Schuld an ihr gut zu machen. Sein Kamerad, der böse von Hasenpoth, kann einen solchen Skandal und solche Dummheit nicht dulden und schreibt in Gröningseks Abwesenheit die ehrenrührigsten Briefe an die Eltern und das Mädchen. Dies flieht und ermordet in dem Hause, in dem es Zuflucht fand, ihr hungerndes Kind. Gröningseck erscheint gerade noch, um verzweifelnd den unglückseligen Betrug aufzuklären.

Ein novellistischer Stoff wird sehr äußerlich gestaltet; derbe Effekte häuft Wagner aufeinander. Lange steht man nur unter dem Eindruck, wie roh das Ganze gemacht ist. Der erste Akt spielt in einem bösen Haus. Die Vergewaltigung geschieht fast auf der Bühne, wie der Kindesmord später auf der Bühne geschieht. Das Gewagteste wird auf die Bretter gebracht — in jenem gewaltsamen Anrennen der Stürmer auf die Theaterkonventionen, in dem sie so gern einen Vorstoß für Wahrheit und Natur sehen, während es mit innerlich künstlerischem Leben oft so wenig zu tun hat, ganz wie heute oder vor kurzem.

So lockert sich auch gegen Lessings Genauigkeit die Sorgfalt der Komposition, — schon äußerlich. Das Werk hat sechs Akte. Neue, zum Teil überflüssige Personen werden in den späteren Akten eingeführt, als nähere man sich damit dem Leben, — wieder alles, wie wir es selbst erlebt haben. Jedoch mit all der derben Schilderung erhebt sich das Stück am Ende doch zu wahrer Kraft und Wucht und bekommt etwas von dem Grellen einer Lebenskatastrophe im engen Kreise. Aber auch hier ist alles stark aufgesetzt, das Furchtbare der Scham, Reue, Verzweiflung, der rohe äußere Eingriff der Polizei.

Geht die künstlerische Richtung auf derbe Lebensbildlichkeit, so ist zugleich das Ganze aufs stärkste moralistisch getönt, ist ein Gutachten über die Frage der Todesstrafe auf Kindesmord, ja

geradezu ein Appell an die Gerichte, mehr noch ein Abschreckungsmittel für die Wüstlinge. Da haben wir das für künstlerische Revolutionszeiten abermals so charakteristische Ineinandergehen von Moral und Kunst. Die Jünglinge der Sturm- und Drangzeiten rennen gegen wirkliche oder vermeintliche moralische Vorurteile so eifrig an, wie sie durch künstlerische Sonderbarkeiten zu verblüffen suchen. Dann schwingt auch leicht in dem Werk der kleine Ton der Selbstgerechtigkeit mit, der für solche Dichtungen so bezeichnend ist.

Schiller hat das Schauspiel gekannt und wenig geschätzt (An Dalberg 15. Juli 1782). Der Vater des Mädchens, der Metzgermeister Humbrecht, soll für seinen Miller vorbildlich gewesen sein. Aber der brutale Humbrecht charakterisiert sich eigentlich allein im beständigen Anbelfern von Frau, Kind und andern. Nur am Ende im Elend seiner Tochter wird er weich. Wir finden auch hier nur Eine Farbe scharf gesehen, Einen Ton stark gesetzt, keineswegs aber auch nur einen Ansatz für die prächtige und fein entwickelte Gestalt des Musikus Miller, der, freilich derb und rauh, doch ganz für das Beste seiner Familie lebt, dem die Rechtlichkeit seine Seele ist, und der endlich einen unerschöpflichen Schatz großer Liebe für sein Kind in sich trägt und eine rührend kindliche Güte beweist.

Nur bei Schiller handelt das bürgerliche Drama vom Bürgertum als solchem, stellt ein Stück aus der Geschichte des Bürgertums dar, ja faßt es in einer weltgeschichtlichen Lebenskrise auf und zwar mit der Kraft des großen Volksführers in dramatischer Form, indem er die zweifellose Sache der Menschheit auf Seite des Bürgertums in tragischer Not sieht. Die Sache des Durchbruchs und der Befreiung des dritten Standes wird ihm zu einer Sache der Sittlichkeit selber. In dieser einzigen und in die letzte Tiefe dringenden Weise findet sich auch bei ihm der moralistische Nebensinn, der für die bürgerliche Dichtung immer irgendwie wichtig war.

Aber er bleibt dabei nicht Redner und Aufrührer. Gerade indem er die Tragödie des Bürgertums als eine sittliche Weltfrage sieht, gibt er dem Bilde seine Tiefe, seine Bedeutung, sein Leben, erhebt er das bürgerliche Schauspiel ins Reich der großen Dichtung.

Allerdings ist diese Weltkrisis zunächst doch nur eine geschichtliche. Mit dem Fortschritt der Geschichte verschwinden diese Schwierigkeiten. In diesem Sinn hat die Tragik auch hier noch etwas Äußerliches. Es ist keine ewig menschliche, keine im Wesen des menschlichen Lebens selbst liegende Tragödie. Wie er die Sache schildert, gehören diese Zeitumstände dazu, damit das Gute selber schlichten Seelen zum Verderben werde. —

In dieser Richtung war der große Fortschritt Friedrich Hebbel vorbehalten, dessen „Maria Magdalene" (1844) der zweite wichtige Knotenpunkt in der Entwicklung der bürgerlichen Tragödie ist. Er hat den Gedanken der bürgerlichen Dichtung mit ihrem sozialen und moralischen Sinn zu Ende geführt und sie ins Reich der großen Tragödie erhoben.

Er zeigt, wie mit den gebundenen kleinbürgerlichen Verhältnissen ein gebundenes sittliches Bewußtsein als deren Ausdruck und Ehre notwendig gegeben ist. Die Ehre des Bürgertums ist seine strenge Moralität. Gewaltig hält der Meister Anton über seinem Hause die Katechismusmoral in ihrer fürchterlichen Härte, das abstrakte Gesetz des Soll. Die leichte Jugend tut ihm nie genug. So entfremdet er sich den Sohn, der sich unter einem fürchterlichen Zwange fühlt, und treibt ihn zur Flucht in die Ferne. So jagt er die schuldig-unschuldige Tochter in ihrer Angst in den Tod. In der starren Eisesluft des Gesetzes erstickt das Leben um ihn her. Für ihn gibt der Gehorsam gegen Gott und sein Gesetz allein uns ein Recht auf Dasein. Anders versteht er das Leben nicht. Aber dadurch tritt er alles nieder, was seine Freude ist, und wird moralisch zum Henker. Erschütternd klingt sein letztes Wort: „Ich verstehe die Welt nicht mehr". Vielleicht

dämmert eben in seinem Bewußtsein über der harten Welt des Gesetzes die höhere Welt der Liebe auf.

So wächst aus der besten Seele des Bürgertums, seiner sittlichen Strenge gegen sich und andere, die Tragödie hervor. Es ist die höchste Verinnerlichung jenes Zusammenhangs von Moral und bürgerlicher Dichtung, der die ganze Entwicklung begleitet. In der Lebensform des Bürgers als solchen liegt etwas Tragisches, nicht in den bloß geschichtlichen Umständen. Der Schritt zur großen Poesie ist vollendet.

Hebbel selbst hat in seiner Vorrede mit aller wünschenswerten Deutlichkeit diese Auffassung ausgesprochen: daß das bürgerliche Trauerspiel aufzubauen sei nicht aus Äußerlichkeiten, sondern „aus seinen inneren, ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entstehenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit". Leider beleidigt in den Voraussetzungen hin und wieder die kalt tüftelnde Verstandesarbeit. Sonst besitzt das Werk auch nach seinem Kunstcharakter hohes Interesse. Um die Hauptgestalt stellt er die andern in ganz scharfen Zügen, fast als ideale Masken, nur soweit individualisierend, wie es für das tragische Hauptvorhaben notwendig ist. Sie haben entweder nur Vornamen wie die Kinder Klara, Karl und der trockene Schreiber Leonhard oder gar nur den Standesnamen wie „der Sekretär". Durchweg merkt man das aller Genrebildlichkeit Abgekehrte, die Arbeit in den Überlieferungen großer Kunst in diesem Umreißen nur mit großen Zügen und in der Führung der Szenen. Der Meister Anton bleibt eine der Gestalten von reinster tragischer Größe und die Dichtung als Ganzes ein tiefsinniges Werk, eine Großtat deutscher Dichtung.

In der Gegenwart hat die bürgerliche Tragödie eine neue Blüte erlebt — vornehmlich durch die Wirkungen Henrik Ibsens.

Auch bei ihm handelt es sich um alle die durchgehenden Tendenzen bürgerlicher Poesie. Denn abermals sollen Leben und Natur wieder gewonnen werden gegen die Schablone. Daher wird die unmittelbare Lebenswahrheit, das saftvolle Lebensbild bis ins Genrebildliche hinein ein sehr sichtliches Bemühen seiner Kunst. Hier mag er uns erinnern an die Stürmer und Dränger. Andererseits ist es ihm wie Lessing, Schiller und Hebbel im höchsten Grade ernst um eine streng durchgebildete, ja bei ihm sogar eine oft in tüftelnder Knappheit zusammengefaßte theatralisch-dramatische Form. Aber er wirft auch wieder mit seinen Werken die alten Fragen auf; in einer oft angstvoll versinkenden Grübelei bohrt er sich tief in sie hinein. Es sind Gesellschaftsfragen, Zeitfragen, vor allem Moralfragen, wo dann jene die ganze Entwicklung begleitende Verbindung des Bürgerlichen und Moralischen wiederkehrt, und zwar bei ihm in einer Weise, die, ein so viel ernsterer Mann er ist, doch unter den Werken, die wir besprachen, am ersten noch bei Wagner vorgebildet war. Seine Stimmung hat durchweg den Ton des Kritischen und Negativen. Er trägt nicht wie Schiller seinem Stande stürmend die Fahne vor; er sieht ihn nicht wie Hebbel in ruhiger Absonderung; er dichtet von der Auflösung und dem Niedergang des dritten Standes. Er hat die Fragen, die ihn bewegen, so herausfordernd uns an die Stirn geworfen, daß der stärkste Zeitakzent bei seinen Werken mitschwingt und sie zuweilen fast wie Parteischriften sich aufdrängen, Parteinahme erzwingen, eine Stellung geben wollen. Dies alles sind wieder die charakteristischen Durchgangserscheinungen der Entwicklung. Aber die Dramen haben nun auch etwas in großem Sinne Aufhellendes gehabt, als Werke eines bedeutenden Geistes, bei dessen imposantem technischen Können es wirklich auf ein selbständig gesehenes Lebensbild hinauslief. Darin liegt ihr dauernder Wert.

Auf der einstweilen letzten Stufe unseres Weges erblicken wir Gerhart Hauptmann, der unter uns lebt und schafft. Die

Gesellschafts-, Zeit- und Moralfragen läßt er ganz hinter sich oder benutzt sie höchstens als einen Vorwand. Einzig Wichtigkeit hat für ihn die Darstellung individuellster lebendiger Menschen, die er in ihrer unmittelbarsten Selbstaussprache mit überraschender Schärfe zu treffen weiß. Man möchte sagen: es ist ein Vorhaben reiner Kunst. Das organisierende, das dramatische Form bildende Vermögen setzt in merkwürdiger Weise aus. Immer wieder zerbröckelt das Werk in einzelne Momente, ist vielleicht von vornherein nur für diese angelegt oder um eines einzelnen Moments willen da. Der Mensch für sich allein wird Gegenstand der dramatisierenden Schilderung, aber der Mensch nun mit dem ganzen, ins Unübersehliche gehenden Reichtum rein und bloß persönlicher Züge, eine Schilderung, die leicht ans Anekdotische grenzt. Das Ganze ist ein so entschiedener Versuch, in der Kunst wieder Natur und unmittelbares Leben zu geben, daß er die notwendigen Formgrenzen des Dramatischen sprengen will. Nun greifen wir (in den „Webern") auch vom dritten Stande bereits auf den vierten hinüber. Aber es ist, als stelle sich nur das Bild mit der Unendlichkeit seiner Einzelzüge, unheimlich, drohend, ruhig vor uns hin, als wisse der Dichter selbst diese Masse noch nicht zu bewegen. Der bürgerliche Rahmen wird auch sonst zu eng; ein unruhiges Tasten in allerhand zum Teil sonderbaren Formen beginnt. Eine ewig bewegte, tief unbefriedigte Erscheinung! Im ganzen wird doch auch sie nur zum Beweise, daß der Weg vom künstlerischen Experiment zur großen Tragödie für uns heute noch nicht wiedergefunden ist.

Ein gutes Stück Geschichte der Dichtung und des Bürgertums selber liegt in dieser langen Entwicklung von Lessings Miß Sara Sampson über Schiller, Hebbel und Ibsen bis zu Gerhart Hauptmann.

Die bürgerliche Tragödie, sofern sie der Kunst angehört, hat in der allgemeinen Schätzung einen schweren Stand, weil sie dem

Stoff nach leicht verwechselt wird mit jener richtigen Speise des gewöhnlichen Theaterpublikums, den Rühr- und Unterhaltungsstücken, die man auch gern in die bürgerliche Welt setzt — schon der Bequemlichkeit wegen, und weil ihre entsetzliche Hohlheit in einer höheren Sphäre sofort zu tage liegen würde. Kurz vor „Kabale und Liebe" kam Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" auf die Bühne, dem — sowie Iffland dem Werke Schillers — Schiller den sehr glücklich gewählten Namen gegeben hat. Der Erfolg, wie Streicher berichtet, war ungeheuer, wie nie ein bürgerliches Schauspiel einen gehabt, dem von „Kabale und Liebe" mindestens gleich. Es ist rührend zu lesen, wie Schiller selbst in einem ganz erregten Brief an Dalberg von Frankfurt aus (1. Mai 1784) den außerordentlichen Beifall, den das Stück auch dort gefunden, bezeugt.

Ein geschickt gemachtes, völlig hohles Produkt! Der Titel sagt alles: einer, der oben hinaus will und schließlich in seiner Großmannssucht an der amtlichen Kasse, die der Vater verwaltet, sich vergreift. Diese Situation, ihre Herbeiführung, ihre Folgen für die Familie — das ist das ganze Stück.

Ein dazwischen geworfener Geldsack — man sollte ihn aus dem Publikum werfen; das wäre die beste Kritik — kann diesen ganzen Konflikt auflösen und tut es endlich. Da tritt als Helfer jenes bekannte goldene Herz in rauher Hülle ein, ohne das es in solchen Stücken nicht abgeht. Faustdick aufgetragene Philistermoral: lebe nicht über deinen Stand hinaus, Arbeiten mit allen Mitteln sentimentaler Rührung — das ist der Charakter. In höherem Sinn ein völlig leeres Werk, die rechte Theaterspeise.

Zur vollen Erkenntnis der Geschichte künstlerischer Dinge ist es aber doch nützlich, sich gegenwärtig zu halten, daß solche Sachen vermögend waren, das Werk Schillers beim Publikum nahezu auszustechen.

Viertes Kapitel.

Don Carlos, Infant von Spanien.

Don Carlos schließt die Reihe der Schillerschen Jugenddramen ab. Aber jeder sieht auf den ersten Blick: die drei früheren bilden eine zusammengehörige Gruppe, Don Carlos ist eine Welt für sich, eine andere Welt. Ein anderer Ton klingt in uns an, wenn wir sagen: Don Carlos, als bei den Namen die Räuber, Fiesko oder Kabale und Liebe.

Der äußere Unterschied fällt in die Augen. Hier zum ersten Male rauscht der prachtvolle Schillersche Vers. Für jene Zeit eine kühne Neuerung! Noch war Iphigenie nicht in Verse umgeschrieben. Wielands gelegentlich ausgesprochene Mahnung erging von der Theorie aus. (Sendschreiben an einen jungen Dichter. Teutscher Merkur 1782.) „Nathan der Weise" (1778) gab allein das Vorbild. Aber während Lessing selten die verstandesklare rhythmisierte Prosa verläßt, bildet Schiller den Vers, wenigstens sobald ihn die Begeisterung der eigensten Gesichte ergreift, in dichterischer Pracht, mit dem Stolz des geborenen Poeten. Streicher, der wieder zu erzählen weiß von dem Hin- und Hersinnen Schillers, berichtet, wie er dem neuen Gegenstand auch die neue Sprache in Jamben voll Fluß und Wohllaut angemessen erachtet habe, wie er anfangs unter Schwierigkeiten, dann aber mit wachsender Lust in ihr sich bewegte. Man kann nicht zweifeln: die Freude an dem neuen künstlerischen Experiment ist damals einer der Hauptantriebe zur Arbeit gewesen. Abends teilte er dem Freunde die wohlgelungenen Szenen mit, und Streicher hörte sie mit Entzücken „nach den Gesetzen der Tonkunst" vorgetragen. Ein rührendes Bild: zwei junge Freunde — ein Schaffender, ein Empfänglicher —, die über der neuen Schönheit von ein paar wohlfließenden Versen die Qualen des Lebens vergessen. —

Aber nicht dies unterscheidet Don Carlos von den früheren

Werken. Das festlichere Gewand dient ja nur zum Medium des gehobeneren Ausdrucks. Eine festlichere Stimmung ist es, die in dem Ganzen atmet und in der innersten Seele des Werkes lebt. Das Verhältnis des Dichters zu dem, was er zu sagen hat, ist verändert. Hier sind nicht mehr grelle Bilder, getönt von dem Gegensatz gegen die Schlechtigkeit der Welt, vielmehr ein volles Mitteilen dessen, was ihn erfreut und begeistert, ein Ausbreiten des Glanzes seiner Seele. Zwischen den früheren Werken und Don Carlos liegt eine entscheidende Wendung der Lebensstimmung, der seine dramatische Dichtung entstammt.

Er selber ist gegenüber dem Dichter der früheren Dramen ein anderer geworden. Nun aber bezeichnet Carlos außerdem den Punkt, den er aus eigener Kraft erreicht hat. Nach diesem Werk beginnen die geschichtlichen, die philosophischen Studien. Er tritt unter den mächtigen Einfluß Kants.

Da erscheint es uns bedeutsam, daß er zuvor einmal, anders als in den bisherigen Dramen, sich selber hat aussprechen wollen, seine Freuden, seine Ideale, seine Begeisterung. Sein Werk wird in vollem Sinne ein Bekenntnis, beinahe eine frei dahinströmende Predigt. Sogar das theatralische Interesse tritt zurück, während in Fiesko und Kabale und Liebe die Bühnenwirkung von vornherein mit hineingedacht war in den Entwurf. Das allgemein-dichterische Element drängt das theatralische, fast auch das dramatische zurück. Es ist wie ein Ausbiegen in das Gebiet der Lyrik, übrigens in dieser echt Schillerschen Weise der Begeisterung für Ideen. Darum steht dies dramatische Gedicht unter Schillers Werken völlig als eine Gattung für sich. Er hat sich, mitgerissen von dem begeisternden Glauben in seiner Seele, als reiner Dichter einmal ganz losgemacht und auf sich selbst gestellt, ehe er dann nach dem Durchgang durch die Studien und die lyrische philosophische Dichtung sich wieder bindet in den strengen Formen des Dramatischen.

1. Die Epochen der Arbeit am „Don Carlos".

Langsam wuchs das Werk zu dieser seiner Bedeutung für Schiller selber heran. Hier liegt das Interesse der äußeren Entstehungsgeschichte des Don Carlos, von der wir nur das Notwendigste erwähnen.

Der früheste Gedanke an die Bearbeitung des Stoffs geht noch auf die Stuttgarter Zeit zurück. Die Anregung stammt von Dalberg (An Dalberg 15. Juli 1782). Den Entschluß der Bearbeitung faßt Schiller in Bauerbach Ende März 1783. Schon am 12. April verspricht er Reinwald, ihm den ersten Akt vorzulesen. Wie er den Entwurf in dieser Zeit mit einer Stimmung schwärmerischer Liebe getragen, zeigt der köstliche Brief vom 14. April 1783 an Reinwald, eins der wichtigsten selbstbiographischen Zeugnisse Schillers. Wie der Hymnus eines Verliebten bildete sich ihm das Werk.

Er kommt nach Mannheim zurück. Die Umarbeitung Fiesko, die Vollendung von Kabale und Liebe drängen sich ein. Im Juni 1784 wird für den Carlos wieder Zeit. Der Gedanke begeistert ihn mehr und mehr. Gleichzeitig studiert er die französischen Dramatiker, denkt an Theaterbearbeitungen Shakespeares, lebt und webt in dem neuen Element seines Verses. Ende 1784 liest er in Darmstadt bei Hof in Gegenwart des Herzogs Karl August von Weimar den ersten Akt vor und wird Weimarischer Rat. Bis hier ging die Arbeit immer noch in der Nähe eines Theaters.

Nun werden die Verbindungen mit Mannheim gelöst. Er tritt in die Freiheit zurück, in der er in Bauerbach mit seinem Carlos gelebt, aber in welch eine andere Umgebung! Er kam zu Körner und den Seinen nach Leipzig (April 1785), als ein in allen seinen Hoffnungen Betrogener, einer, der auf Menschen gebaut und auf sie seine Lebenspläne gegründet hatte, — sie haben ihm nichts von allem gehalten, die Gefahr des Hasses gegen das Menschengeschlecht ist da. Er aber gehört zu denen, die nur in

der Gemeinschaft mit Menschen leben und schaffen können. Sein ganzes gedrücktes Innere richtet sich auf an dem kleinen Zeichen der Sympathie, das der Körnersche Freundeskreis ihm gegeben hat. Eine prophetische Gewißheit bricht aus seinem Gram: hier ist deine Heimat, hier wirst du aufleben und Dichter werden. Er rettet sich zu ihnen. So sehr bedurfte er der Menschen und der Liebe, um sich zu entfalten.

Für ihn tritt dies neue Lebensverhältnis ganz eigentlich in den Mittelpunkt seines Daseins. Mit siedender Glut berauscht er sich an dem Ideal von Freundschaft, das er hier verwirklichen will. Sie ist ihnen der Schlüssel zur Wahrheit und Erkenntnis. Sie ist nicht nur der Grund ihrer eigenen Glückseligkeit. Sie wird sie überhaupt glücklich, gut und groß machen. Freundschaft also gilt ihm als der Grund des Wirkens für die Glückseligkeit aller. Es ist aus dem Zentrum der Schillerschen Lebensempfindung gesprochen und ist zugleich der Gedanke, der den Carlos ganz durchdringt. So wird ihm das Gedicht zur Offenbarung persönlichsten Lebens. Es ist recht eigentlich das Werk und Zeugnis dieser Zeit. In der Nachbarschaft aller dieser Stimmungen entspringt das Lied „an die Freude".

Der äußere Fortgang ist nun doch ein mühsamer gewesen. Am 5. Oktober 1785 waren die Eboliszenen zu drei Vierteln fertig. Dann trat eine beträchtliche Unterbrechung ein. Erst im Oktober 1786 kam die Sache wieder in Fluß, auch jetzt nicht stetig und unter sich kreuzenden und zum Teil ungünstigen Einflüssen. Am 29. Dezember 1786 stand er in der Abschiedsszene Posas von der Königin. Da aber beginnen auch schon wieder die Klagen: daß die Ausarbeitung vielleicht tief unter dem Ideal und dem Interesse der Situation bleibe. Er finde keinen Pulsschlag von den Empfindungen, von denen er bei dieser Arbeit durchdrungen sein sollte. „Ich habe keine Zeit sie abzuwarten. Wissentlich muß ich mich übereilen. Dein Herz wird kalt bleiben, wo du die höchste

Rührung erwartet hättest. Hie und da ein Funke unter der Asche, und das ist alles."

Die in der Thalia bereits erschienenen Fragmente mußten bearbeitet und gekürzt werden. Ferner dachte er nun doch wieder an das Theater, während er früher selbst erklärte, daß dies Stück nicht für die Bühne sei. Zwei Theaterbearbeitungen, eine in Versen, eine in Prosa, vollendete er neben und vor der Dichtung. Im April 1787 zog er sich zur abschließenden Arbeit nach Tharandt zurück. Im Juni wurde der Druck vollendet.

So unterscheiden wir bei der Entstehung des Don Carlos vier Epochen: den Entwurf in der schwärmerischen Freiheit von Bauerbach, den Beginn in der Nähe der Bühne und den Zeiten furchtbarster Fron in Mannheim, die Fortsetzung in dem gehobenen Glück der Freundschaft mit Körner in Leipzig und Dresden, die Vollendung in Ernüchterung und nach mancher Abspannung, während er wieder rechnet mit den Anknüpfungen und Sorgen des Lebens, in Dresden und Tharandt. Nach Beendigung des Drucks ging er nach Weimar mit Plänen zur Gründung einer neuen Existenz. Auch dies gehört in das Stimmungsbild der Zeit. Der Herzog von Weimar hat ihm einen Finger hingestreckt, indem er ihn zu seinem Rat ernannte, und nie verläßt Schiller der Gedanke, der Herzog werde ihm weiterhelfen. So begleiten diese Epoche höchsten idealistischen Schwungs überall die klugen und nüchternen Gedanken an Fortkommen und Existenz.

Man muß den Don Carlos in der Ausgabe von 1787 lesen, wenn man das Werk kennen lernen will, so wie es in Schillers Entwicklung eine Epoche bezeichnet. Stückweise, wie es entstand, ist es auch herausgegeben worden. Das erste (und einzige) Heft der „Rheinischen Thalia", (das zugleich als erstes der Thalia gilt), brachte mit einer Widmung an Karl August den ersten Akt. Das zweite Heft der „Thalia" (Februar 1786) enthält vom zweiten Akt die Szenen zwischen Philipp und Karl, das dritte Heft vom

April 1786 die Eboliſzenen mit dem Nachſpiel der Alba und Domingo. Nun kommt die lange Pauſe, gerade vor der bedeutenden Szene Poſas mit Karl. Dieſe erſchien im vierten Hefte der Thalia im Januar 1787 zugleich mit den Szenen, die jetzt den dritten Akt beginnen. Mit der Audienzſzene, alſo gerade vor der Einführung Poſas beim König enden die Mitteilungen der Thalia.

Nun kommt das bei Göſchen herausgegebene Buch „Don Carlos, Infant von Spanien" von 1787. Hier iſt das, was bereits in der Thalia erſchienen war und 4500 Verſe ausmachte, um 1000 Verſe gekürzt. Aber damit kam der Text noch nicht zur Ruhe. Für eine Bearbeitung vom Jahre 1801 ſtrich Schiller abermals 850 Verſe und noch einmal bei der Aufnahme in ſein „Theater" im dritten Akte 78 Verſe und im fünften einen. Was wir alſo jetzt als „Don Carlos" leſen, ſtellt gegen die erſte Ausführung und Herausgabe der Szenen eine dreifache Kürzung dar.

2. Der erſte Entwurf.

Wir vermeiden auf unſerm Wege jegliches Ergehen in unſicheren Vermutungen. Wenn der Don Carlos offenbar langſam zu dem jetzigen Beſtande, den wir kennen, gekommen iſt, ſo verzichten wir völlig auf den ausſichtsloſen Verſuch, die Entſtehungsgeſchichte von Stufe zu Stufe zu verfolgen. Nur von Anfang und Ende der Arbeit gewönnen wir gern eine lebendige Vorſtellung. In dem Werk, wie es iſt, liegt unſere Aufgabe. Von dem urſprünglichen Entwurf aus ermeſſen wir den ganzen Fortſchritt, der mit ihm geſchehen. Für das Verſtändnis dieſes erſten Entwurfs lehren vielleicht manches Schillers Quellen.

Von der Novelle des Abbé de St. Réal: Don Carlos. Nouvelle historique (1672) reden wir ſpäter. Vom Seigneur de Brantôme hat Schiller die beiden Artikel über Philipp II. und Don Carlos geleſen. Er war bereits tief in der Arbeit, als er

Watsons Geschichte der Regierung Philipps II. las. Seinem Philipp und Alba, meldet er, drohten wichtige Reformen. Er begann sie in einem größeren, mehr weltgeschichtlichen Geiste zu nehmen als bisher. Auch Robertsons Geschichte Karls V. nahm er noch einmal vor, jedenfalls für den allgemeingeschichtlichen Hintergrund.

Brantôme war ein Zeitgenosse des Carlos und hat ihn selbst gesehen. Man blickt wie in den Ursprung aller jener Gerüchte, die sich dann zu der tragischen Geschichte verdichteten. Viele dieser Motive klingen bei Schiller aus. Nicht dieses, daß der Prinz ein so wilder ungebändigter Mensch gewesen, mit den Frauen zügellos, mit dem Degen immer in der Hand. Aber schon Brantôme schildert ihn geärgert gegen den Vater, weil dieser ihn in Spanien müßig hielt. Er wollte nach Flandern fliehn, aber sein Gouverneur Ruy Gomez verriet ihn. Er zürnte dem Vater auch, weil dieser ihm die Braut genommen, Elisabeth von Frankreich. Brantôme sah selber, wie er in Gegenwart der Königin Betragen und selbst die Farbe änderte. Er berichtet auch, daß man den Prinzen in Verdacht hatte, mit der lutherischen oder kalvinschen Religionsneuerung zu sympathisieren, — auch von einem Gegensatz gegen seinen Onkel Don Juan —, endlich von dem blutigen Staatsrat, in dem nach mancherlei Vorschlägen der Vater selbst seinen Tod entscheidet. Man findet ihn eines Morgens erdrosselt im Gefängnis. Rechnet man allein noch die Freundschaft mit Posa hinzu, so sind die Grundgedanken der Schillerschen Tragödie alle zusammen. So weit also reichen die Überlieferungen zurück.

Setzen wir uns sogleich in die Stimmung des allerersten Entwurfs. Da haben wir das kostbare Zeugnis des Briefs an Reinwald, am 14. April 1783 früh in der Gartenhütte zu Bauerbach geschrieben. In Schillers Gedankengeschichte bezeichnet er fast etwas wie eine Epoche. Uns bekümmert, wie der Dichter sich zu

seinem Helden verhält. Ein großer Dichter, meint er, muß immer die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen, wenn er sie auch nicht immer geäußert hat. Um so stärker werde er rühren, erschüttern und entflammen, wenn er selbst mit dem Helden gelitten und sich gefreut, selbst Furcht und Mitleid mit ihm gefühlt. Mit dem Anteil des Liebenden fängt er alle Feinheiten seiner Stimmungen auf. So fühlt er für Don Carlos wie für eine Geliebte. In der Gegend schwärmend trägt er ihn auf seinem Busen.

Nun aber erkennen wir auch den stürmenden Kämpfer für Menschenfreiheit wieder. Er will in der Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit rächen, einer Menschenart, die der Dolch der Tragödie noch nicht gestreift, auf die Seele stoßen. Die durchschlagende Kraft seines Schaffens ist noch hier die Leidenschaft des heftigen Protestes.

Wie er sich immer doch an Vorbildern mißt und auch an ihnen nährt, bekundet das vielsagende Wort: „Carlos hat — — von Shakespeares Hamlet die Seele — Blut und Nerven von Leisewitz' Julius, und den Puls von mir". Der Sinn ist, daß er den Prinzen in der Schwermut eines großen Verhängnisses zeigt (Hamlet), von einer unendlichen Liebesleidenschaft erfüllt (Julius von Tarent), aber in einer gesteigerten Wärme und Zähheit des Empfindens, wie Schiller sie als sein Eigentum fühlte.

So finden wir den Dichter beim ersten Aufgehn seines Werks in einer fast sinnlichen Ergriffenheit von seiner Hauptgestalt, in einer ihm bis dahin unbekannten heißen Freude daran. Wenn gesteigerte Freundschaftsempfindung hier sein Schaffen nährte, so hat dies Motiv vorgehalten bis zum Ende der langen Arbeit. —

In seltsamem Gegensatz zu der Hitze dieses Ausbruchs steht die logische Trockenheit des uns aufbewahrten frühsten Plans. I. Schritt. Schürzung des Knotens. A. Der Prinz liebt die Königin. Das wird gezeigt 1. 2. 3. u. s. f. B. — — dann: II. Schritt bis zum V. Die Unterabteilungen oft noch in klein a,

b, c, d u. s. w., ja α, β, γ durchgeführt. Wir gehen nicht auf das einzelne ein, denn das hieße, den ganzen Plan mitteilen. So sicher das I bis V auf die Akteinteilung gehen soll, so kann man sich doch unter dem Aufgezeichneten eigentlich nie Szenen denken, wenn es etwa heißt: B. Diese Liebe hat Hindernisse und scheint gefährlich für ihn werden zu können. Dies lehren 1. Carlos' heftige Leidenschaft und Verwegenheit u. s. w. Noch weniger kann man sich die innere Entwicklung von Schritt zu Schritt vorstellen. Bei einem solchen Schriftück sollte man wirklich denken, daß vor Schillers Blick zuerst nicht die Gestalten und das Geschehen sich abgezeichnet hätten, sondern die allgemeinen Gesichtspunkte, die aus dem Geschehen einem denkenden Betrachter entgegentreten müßten. Wir bezeichnen nur die wesentlichen Motive, auf die aller Wahrscheinlichkeit nach die Handlung gebaut werden sollte.

Alles faßt sich zusammen in der Liebe des Prinzen zur Königin und demgemäß der Eifersucht des Königs. Die Liebe der Königin kommt, Carlos' Leidenschaft vermehrend, hinzu. Beabsichtigt ist die Intrigue der Eboli, die verschmäht wird, ebenso der Haß der Granden gegen den Prinzen, ebenso — nach einer Notiz — Posa als hilfreicher Freund.

Von der späteren Verknüpfung aber mit den großen Fragen der Politik und Kirche keine Spur!

Dagegen findet sich im Entwurf ein Motiv, das später völlig fehlt, die Liebe des Don Juan zur Königin, — der zurückgewiesen mit der Eboli sich verbindet und so das Verderben mit heraufführt.

In der Auflösung wirkt die vermutete Empörung des Prinzen mit, insofern sie Groll und Eifersucht des Vaters verschärft, also als ein reines Hilfsmotiv. Das Hauptabsinnen des Entwurfs — das merkt man deutlich — war in diesem Teil, das Auf und Ab günstiger und ungünstiger Wendungen für das Schicksal des Prinzen zu schildern, wobei einmal auch Posa den Verdacht auf

ſich wälzt „und verwirrt den Knoten aufs neue“. Dies bildet wohl den erſten Keim für das ſpätere Motiv ſeiner Aufopferung.

Die Schlußkataſtrophe, völlig verſchieden von der jetzigen, ſollte im Tode des Prinzen ſeine Unſchuld herausſtellen und mit dem Schmerz des betrogenen Königs und der Rache über die Urheber des Betrugs enden.

Überall ſteht der Prinz im Mittelpunkt. Die Geſchichte ſeiner verhängnisvollen Liebe iſt der Hauptinhalt. Sie zieht ins Verderben ihn ſelbſt, die Königin, den König, — durch das Mitwirken von Intriguen verſchmähter Liebe und bedrohter Granden, deren Schlichen auch opferwillige Freundſchaft nicht entgegenzuwirken vermag. Echt familiär erweiſt die Auflöſung nach uraltem Muſter die Unſchuld des Geopferten und ſchließt mit der Rache des betrogenen und vereinſamten Vaters. Der Kampf um der Menſchheit große Gegenſtände, der weltgeſchichtliche Sinn fehlt dieſem „Don Carlos“ noch gänzlich.

Sollte für dieſen erſten Entwurf uns nicht ein beſſeres Verſtändnis aufgehen durch den Vergleich mit Schillers hauptſächlicher Quelle? Wir finden in der Tat in der Novelle des Abbé St. Réal alle Züge in auffallender Weiſe vorbereitet, aber auch in dem fertigen „Don Carlos“ weit mehr Nachwirkungen des erſten Vorbilds, als man denken ſollte. Nur daß die Novelle, die ihren Reiz in der ſpannenden Verwicklung ſieht, die durcheinandergehenden Handlungen häuft, das Drama den einfachen Grundzug heraushebt.

Betrachten wir zunächſt das Verhältnis von Carlos, Philipp und Eliſabeth. Karls Sonderbarkeiten erklärt ſich der König als Ungeduld zu herrſchen. Bei der erſten Zuſammenkunft mit Eliſabeth glaubt er den verlegenen Blick auf ſeine grauen Haare zu bemerken. Das Zuſammentreffen von Karl und Eliſabeth im Garten ſteht gleichfalls in der Quelle. Völlig vorgebildet iſt die Geſtalt der Eboli. Ehrgeizig ſieht ſie es auf den König ab, dann auf

Karl, der allerdings darauf eingeht. Aber sie merkt seine Kälte wohl und sinnt auf Rache. Hier findet sich das Gegenstück der Geschichte Don Juans, der die Königin liebt, von ihr zurückgewiesen an die Eboli kommt und mit ihr das Einvernehmen des Prinzen mit der Königin entdeckt.

St. Réal berichtet auch, wie der Prinz an Karl V. hängt, wie er der Inquisition verdächtig wird. Nach Alcala vorübergehend verbannt wird er krank. Ein Brief der Königin macht ihn gesund. Diesen Brief will er dem König nicht ausliefern. Als Albas Plan, den Prinzen von Béarn zu rauben, von der Königin vereitelt wird, erklärt sich Karl laut gegen die schlechten Ratgeber des Königs und erbittert gegen sich Alba und Ruy Gomez, den Gemahl der Eboli. Alles wie im Entwurf. In dieser Zeit beginnt Karls Sympathie für die flandrischen Rebellen. Voll Scham, daß er noch nichts für den Ruhm getan, erbittet er sich Flandern und erklärt sich für die Aufrührer — zum Entsetzen der Inquisition. Der König zieht ihn hin. Jetzt verdächtigt man ihn wegen der flandrischen Sympathien, wegen des Einvernehmens mit der Königin, wegen einer Spottschrift gegen den Vater, die die Eboli mit falschen Schlüsseln sich verschafft.

Der König wird krank. Der Prinz sucht nach einem Mittelsmann zum Verkehr mit der Königin und wählt Posa, einen vortrefflichen, unabhängigen Edelmann, mit dem er insgeheim in seltener Freundschaft verbunden ist. Wohl weiß dieser die Liebe zur Königin, der jeder andere Mann erlegen wäre, zurückzudrängen. Aber Achtung und Vertrauen unter ihnen wird groß. Man macht den König auf den Ritter eifersüchtig. Daher die Stelle im Entwurf Schritt III B 2, daß Posa den Verdacht auf sich zieht. Der König läßt ihn ermorden.

Nun geht es in kleinen Schritten zu Ende. Carlos fürchtet für sich, bittet noch einmal um Flandern; Alba erhält es, Karl behandelt ihn schlecht. Mit Don Juan hat er einen Streit, bei

dem es fast zum Schlagen kommt, — die Königin erzwingt die Versöhnung. Raymund von Taxis meldet von den bestellten Pferden, — man entdeckt den Fluchtplan des Prinzen. Als er bei der Königin ist, bereitet man den Überfall vor und überrumpelt ihn dann in seinem Zimmer. Der König gibt dem Inquisitor Spinosa die Papiere. Und nun heißt es mit Worten, die in Schiller mächtig gezündet haben: „Er wußte, daß der Zorn dieser Art Menschen nicht stirbt." Und: „Die Inquisitoren verglichen den König mit dem ewigen Vater, der auch seinem einzigen Sohn nicht vergeben hatte, um des Heils der Menschen willen." Also: „Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen, Starb an dem Holze Gottes Sohn." Die berühmte Stelle des Großinquisitors in unserem „Carlos", von der man, wenn von irgend einem Worte der Dichtung, glauben würde, daß sie von Schiller gefunden und geprägt sei, stammt also aus seiner Quelle. St. Réal endet damit, wie auch die andern alle elend werden. Nichts jedoch weder von der Entdeckung der Unschuld noch von dem späteren Ausgang des „Don Carlos". Das Ganze ist eine vorwiegend galante Novelle mit vielen politischen Intriguen.

Offenbar stand der erste Entwurf ganz unter dem Einfluß dieses Werks. Aber auch in der vollendeten Dichtung wirken lauter Anregungen des ersten Vorbildes fort. Für jene frühere Zeit fehlt es uns nicht an Zeugnissen, in denen doch mehr als in dem trockenen Plan der Dichter und Dramatiker spricht, in seinem Interesse gerichtet auf erschütternde Szenen und wirkungsvolle Gestalten. Wir wissen also, wie er sich die Sache gedacht hat. Er freut sich — in einem Brief an Reinwald vom 27. März 1783 — über die Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen. Er bezeichnet sie näher. „Der Charakter eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings, der zugleich der Erbe einiger Kronen ist, — einer Königin, die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vorteilen ihres

Schickſals verunglückt, — eines eiferſüchtigen Vaters und Gemahls, — eines grauſamen heuchleriſchen Inquiſitors und barbariſchen Herzogs von Alba u. ſ. f. ſollten mir, dächte ich, nicht wohl mißlingen." Das pathetiſch Rührende der Situationen, das ihn anzieht, zeichnet er noch deutlicher in einem Brief an Dalberg (7. Juni 1784). „Die ſchreckliche Situation eines Vaters, der mit ſeinem eigenen Sohn ſo unglücklich eifert, die ſchrecklichere Situation eines Sohnes, der bei allen Anſprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird, müßten, denke ich, höchſt intereſſant ausfallen." Noch am 24. Auguſt 1784 nennt er demſelben die großen Charaktere ſeines Werks. „Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, Carlos, Philipp, die Königin und Alba, öffnen mir ein unendliches Feld." In allen dieſen Zeugniſſen ſteht die Liebes- und Eiferſuchtstragödie von Carlos und Philipp im Vordergrund. In keinem iſt Poſa überhaupt auch nur genannt.

Vor allem erfreut ſich der junge Poet an dieſer größeren und glänzenderen Gattung des Dramas, für die er eigentlich geboren ſei, in der er mehr Erſtaunen wirken könne als in irgend einer andern. Als der Pathetiker, der er iſt, liebt er die verblüffende Wirkung. Man werde ihn hier kaum erreichen, während er ſonſt übertroffen werden könnte.

Jedoch handelt es ſich dabei nur um eine Art Steigerung, während Richtung und Geiſt ſeiner Dichtung bis hieher unverändert bleiben. So erklärt er auch Dalberg, daß es kein politiſches Stück ſei, ſondern „eigentlich ein Familiengemälde in einem fürſtlichen Hauſe". Genau ſo in einer Anmerkung der Thalia am Schluß der Mitteilungen im dritten Heft: „Don Carlos iſt ein Familiengemälde aus einem königlichen Hauſe." Die Mitteilungen gehen hier bis zum Schluß der Eboliſzenen des zweiten Aktes. Soweit bleibt Carlos Familiendichtung, nur nicht bürgerliche, ſondern

fürstliche. Die dichterische Welt Schillers bleibt dieselbe, nur das Feld ist weiter, und über ihr liegt ein höherer Glanz.

3. Das vollendete Werk. Die erste Anlage.

Soviel über den Anfang der Arbeit. Wir wenden uns an das vollendete Werk. Es liegt völlig am Tage, worin es über die ersten Entwürfe hinausgewachsen ist. Aus der fürstlichen Familientragödie ist eine Dichtung von den großen Menschheitsfragen geworden. Dies war der Fortschritt, den Schiller innerlich in sich erfahren hat. Im übrigen hat man von den inneren Wandlungen wohl nicht immer eine ganz zutreffende Vorstellung gewonnen. Es ist nicht richtig, daß die früher bereits in der Thalia veröffentlichten Szenen später wesentlich verändert worden wären. Nur maßlos breit war dort alles, so daß rücksichtslos gekürzt werden mußte. Im übrigen blieb alles, wie es war. So sehr der neue Geist die Fortführung umgestaltete, die Anfänge blieben unversehrt. In diesem Sinne dürfen wir die Arbeit am „Carlos" von dem Beginn der Veröffentlichung bis zum letzten Abschluß als eine Einheit nehmen. Es kann sich nur darum handeln, die bildenden künstlerischen Gedanken von Anfang an in aller Schärfe aufzufassen.

Nichts Klareres, nichts für seinen augenblicklichen Entwicklungszustand Bezeichnenderes hat der junge Schiller geschrieben als diesen ersten Akt des „Don Carlos". Mit bewußter Kunst gibt er ein dreimaliges Auf- und Abwogen von Szenen des Drucks und der Erhebung. Die Szenen des Drucks gehen allem voran. Da lauscht Domingo den Prinzen aus, der Beichtvater den Königssohn. Lauernde Augen richten sich auf Karl in seiner unseligen Verirrung. Wir stehen mit dem ersten Schritt in der Welt, in der zwischen Sohn und Vater die Gebärdenspäher und Geschichtenträger hin- und hergehen. (I 1.) Dann sehen wir die schöne Königin unter dem Zwang und der Etikette des Hofes. Sogar

die Stunde ist ihr vorgeschrieben, in der sie ihr Kind sehen, in der sie Mutter sein darf. Immer wieder erinnert es sie von allen Seiten, daß sie unter einem ihrer Seele fremden Gesetze steht. (I_2.) Endlich haben wir den König selber vor uns, umgeben von seinem Hof, — in seinem harten Gericht über die Damen, die der Etikette zuwider die Königin allein ließen, in der unwürdigen und argwöhnischen Starrheit gegenüber seiner Frau. (I_6.) Die Schilderung steigt vom Priester angefangen über den Hofstaat zum König selber hinauf, der aller dieser Menschen Mittelpunkt ist, um in immer stärkeren Strichen den Zwang zu zeigen, unter dem hier menschliches Leben gehalten wird.

Demgegenüber stehen die Szenen der Erhebung. Hier muß Freundschaft das erste Wort sein und der durchgehende Ton. Daher dieser innerliche und starke Anfang (I_3): Karl im Arm seines Posa. Mit früher Aufopfernng ist diese Freundschaft erkauft. Ihr Gehalt ist der größte: große Träume von Menschenglück und Freiheit, die ihr Bund durch den Königssohn unter den Menschen stiften soll. Aber nun hören wir auch das traurige Geständnis: Karls unselige Leidenschaft zur Stiefmutter, die einst seine Braut war, untergräbt seine Kraft und macht ihn unfähig für alle die geträumten großen Taten. In der zweiten Gipfelszene (I_5) liegt Karl der Königin zu Füßen im schrankenlosen Erguß der Leidenschaft. Aber Elisabeth in ihrer Hoheit richtet ihn auf. „Verdienen Sie der Welt voranzugehn" — durch das ungeheure Opfer seiner Liebe. Seine zweite Liebe soll Spanien, die Menschheit, die Erlösung der Niederlande sein. Wie die Freunde sich nun wieder gegenübertreten, in der dritten dieser Szenen (I_7), ist der Plan entschieden. Im Dienste der Menschheit wird er Flandern erlösen. Dies ist der Beruf, den die Liebe ihm gab, und in dem er von der Leidenschaft sich reinigen wird; dies zugleich die Bewährung ihrer einzigen Freundschaft. Daher ist der notwendige Ausklang des Aktes die Besiegelung ihres

Bundes mit dem brüderlichen Du. Königsſohn und Kosmopo
in der Gleichheit der Menſchenbrüder verwirklichen für ſich das Z
zu dem ſie ſtreben. Den natürlichen künftigen Zuſtand der n
ſo arg geknechteten Menſchheit ſtellen ſie dar.

So wogt in der kunſtvollen Schiebung der Szenen du
dieſen erſten Akt der alte Schillerſche Gegenſatz des Zwangs u
der Freiheit, des Geſetzes und der Menſchheit, der Unnatur u
der Natur. Es iſt wieder der Geiſt Rouſſeaus in ſeiner dram
tiſchen Ausprägung.

Aber mit welcher Tiefe der Bedeutung ſtellt der Gegenſ
hier ſich dar: auf der einen Seite erſtarrt in zwangvoller Unnat
des Beharrens der Hof, die ſpaniſche Weltmonarchie, die Kird
der Deſpot. Auf der anderen Seite das ganze Sehnen nc
Freiheit, Menſchlichkeit und Natur in den edlen Jünglingen u
der hohen Frau. So iſt es zugleich der Gegenſatz des Alte
und der Jugend. Hier ſpricht deutlich der Enthuſiasmus d
edlen jugendlichen Dichters. Freundſchaft und Liebe ſind if
die Kräfte, die uns die Fähigkeit zum Guten geben, zum Gut
das heißt zur Arbeit für Menſchenglück und Freiheit. Sie ſi
die wirkenden Kräfte des Aufſchwungs zur Menſchlichkeit. Die
begeiſternde Glaube hat die Seele des Dichters ergriffen, der b
dahin nur ſchroff und finſter proteſtierte. So iſt denn auch d
Macht des Guten die aktive Kraft in ſeinem Werk. Die Mäd
der erſtarrten Tradition ſtehen feſt und ſtill. Die Träger d
Menſchheitsgedankens ſtreben vorwärts, wie es ſich gebührt. A
Ende des Aktes hat der Prinz bereits eine ſtarke Entwicklu
durchgemacht.

Wir können es beweiſen, wie ſehr der Grundgedanke, a
dem der Don Carlos ruht, Schillers eigener Glaube geweſen
Die Gedanken der Dichtung kehren im allerperſönlichſten Ausdr
ſeiner Briefe wieder. In den Thaliaſzenen ruft Karl (V. 1327)
„So tritt herunter, gute Vorſehung — laß dich herab, ein Bündni

einzusegnen — das neu und kühn und ohne Beispiel ist, seitdem du oben waltest." Schiller aber schreibt an Körner am 7. Mai 1785: Ich möchte von euch aufgefordert sein, „den Riß zu dem schönen stolzen Gebäude einer Freundschaft zu machen, die vielleicht ohne Beispiel ist". Unmittelbar darauf in der Thalia (V. 1341): . . . „erhabne Vorsicht! — die Vernunft der Weisen — sprach deiner Allmacht dieses Wunder ab". An Körner 3. Juli 1785: „In unsrer Freundschaft soll der Himmel ein Wunder getan haben". Noch intimer, dem feinsten Sinn des Carlos gemäß, gerade vorher: „Die gütige Vorsehung, die meine leisesten Wünsche hörte, hat mich Dir in die Arme geführt und Dich mir," ja sogar: „unserer heiligen Freundschaft allein war es vorbehalten, uns groß und gut und glücklich zu machen." Die Stellen in der Thalia gehen den Briefen an Körner vorauf, sind geschrieben noch in Schillers einsamer Zeit. So sehr streckte sich seine ganze Seele damals nach diesen Empfindungen; sie gingen ihm in seinen Phantasien auf, ehe er im Leben für sie Befriedigung fand. Phantasietraum und Leben rinnen hier ineinander. Der Gleichschritt der Entwicklung setzt sich auch im vollendeten Carlos fort. Posa sagt der Königin in der Abschiedsszene:

„. . . . . Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert"

und solcher Stellen mehrere. Nun aber schreibt er an Körner (7. Mai 1785): „Einen Augenblick der Schwärmerei, wie andere es nennen würden, die aber nur ein vorausgenossener Paroxysmus unserer künftigen Größe ist, vertausche ich für den höchsten Triumph der flügelnden Vernunft nicht." „Danken Sie dem Himmel für das

beste Geschenk, das er Ihnen verleihen konnte, für dies glückliche Talent zur Begeisterung." Dies alles sind keine bloßen Wortanklänge. Sämtliche Züge des Carlosgedankens liegen beieinander. Die Vorsehung gab ihnen diese Freundschaft, die ein Wunder ist, ein Mittel, sie groß, gut und glücklich zu machen, durch ein Wirken aus Begeisterung. Lesen wir endlich noch die Allegorie, die Schiller für Körner zur Hochzeit schrieb. Tugend, Liebe und Freundschaft streiten um den Vorrang. Der soll der erste sein, der die glücklichsten Menschen macht. Sie gehen dann einen Bund ein. Dies ist sicherlich ein Ausdruck des eigensten Glaubens, und es ist wieder jener Grundgedanke des „Carlos". So sehr ist dieser eine Bekenntnisdichtung. Er konnte seinen liebsten Freunden zu ihrem höchsten Fest im Leben keine intimere Idee schenken als die, welche den Carlos beseelt. Fanden wir doch unter seinen frühesten Erfahrungen das starke Freundschaftsgefühl mit allen Formen leidenschaftlicher Liebe. Don Carlos ist die rechte Blüte oder Frucht seiner Jugendentwicklung.

4. Die drei Dramen im „Carlos" und ihre Bedeutung.

Für die Gestaltung des Werkes als einer dramatischen Dichtung kann nichts wichtiger sein, als wie in diesem ersten Akt der Konflikt angelegt ist, aus dem die ganze tragische Entwicklung hervorwächst.

Offenbar liegt der Konflikt zwischen Vater und Sohn um zunächst — wie schon in den frühesten Entwürfen — in der Liebe zu derselben Frau, das ist auf Seite des Sohnes in verzehrender Leidenschaft und unversöhnlichem Groll gegen den Vater, auf Seite des Vaters in tödlicher Eifersucht gegen den Sohn.

Sofort aber vertieft sich dies im Sinne der größeren Gedanken des Entwurfs. Die Frau gehört dem Vater nach unnatürlicher Sitte; auf Seite des Sohnes ist das Recht der Natur und Jugend. So kämpft im Sohn die große Macht der Natur

gegen den Vater. Hier auch — in der Stellung zu den größten Fragen des Menschenlebens — liegt, was sie trennt. Im Namen von Natur und Menschheit sind sie geschieden.

Hier kommt eine außerordentliche Feinheit der Auffassung hinzu. Die Liebe zur Königin bringt in beide ein Moment der Unentschiedenheit. Das Stück ist auf den Gegensatz gebaut zwischen der Macht der erstarrten Konvention und derjenigen der Natur und Menschheit. Ganz gewiß gehört Philipp zu jener und ist ihr eigentlicher Ausdruck, Träger und Hort. Aber an einer Stelle ist er menschlich verwundbar — hier schweigen die natürlichen Regungen der Seele nicht — in der Eifersucht um sein Weib. Und gewiß schlägt Carlos' Herz rein und voll für die Ideen der Zukunft und des vollendeten menschlichen Lebens. Aber die versengende Leidenschaft nagt an ihm und droht ihn niederzuziehen in die kleine verächtliche Menschlichkeit.

Hier liegt der große Gegenstand der Entwicklung für das Werk: der König und der Königssohn — diejenigen, an die das Schicksal der Welt geknüpft ist — müssen zur Entscheidung kommen in ihrer Stellung zur Menschheit.

Aber schon in diesem ersten Akt und schon nach dem früheſten Entwurf ist eine Gestalt, die fest und ohne Schwanken allein für die Sache des freien Menschen lebt: Marquis Posa. Für sich allein bildet sie die Gegensatzfigur zu dieser ganzen Welt der Alba, Domingo, Eboli u. s. f., hält ihnen allein in ihrer elastischen Energie, ihrer Überlegenheit und ihrem Jugendglanz das Gleichgewicht. Zwischen diesen äußersten festen Polen, sagen wir: Posa und der Inquisition bewegt sich die Entwicklung des Werks, die des Königs und des Prinzen; ein mit genialer Sicherheit und Größe gefaßter Gedanke.

Von hier aus erschließt sich das Verständnis der ganzen vielfach verwickelten Dichtung.

Die Szene Karls bei Philipp im zweiten Akt bewegt sich

noch ganz in reiner Fortſetzung der erſten Anlage. Es iſt die Natur, die an Philipps ſtarre Bruſt brandet in der Stimme ſeines Sohns, als der Schrei nach ſeiner Liebe — du biſt doch mein Vater —, als Liebe bietend, wie nur er ſie geben kann, — ich bin doch dein Sohn, — als der Schrei der Jugend nach Betätigung, die man ihr verſagt, und ohne die ſie nicht gut ſein, ohne die ſie nicht für ſich ſtehen kann, — „Vertrauen Sie mir Flandern!“ — immer wieder abprallend an der unnatürlichen, monarchiſchen Starrheit, den kalten Notwendigkeiten des Staats. Ein Vater, ſcheint es, der die Liebe des Sohns nicht braucht. Nur vorübergehend erſchüttert ihn das aufdämmernde Bewußtſein: „Ich bin allein.“ Immer aufs neue kehrt in ihrem Geſpräch das Gegenbild des Carlos wieder — — Alba. Es iſt ein wirklich großes Ringen des Sohnes um den Vater, um Natur und Liebe. Gelänge es ihm, ſo wären ſie beide gerettet. Aber ihre Wege gehen auseinander.

Damit iſt ſchon gegeben, daß jeder nun allein ſeinen Weg gehen muß. Das geſchieht wirklich, und es iſt für das Werk als Drama vielleicht ein Mangel. Aber das weiterbildende Motiv, das Schiller für jeden gefunden, iſt von großer Feinheit.

Zunächſt Carlos. In allen ſeinen Hoffnungen zurückgeſcheucht wird er den Lockungen der Verführung zugänglich und droht den großen Ideen verloren zu gehen. Dies iſt der Sinn der Eboligeſchichte. Freilich ergibt das ein Ausbiegen vom Wege und ein kleines Drama für ſich ſelbſt, mit dem nun außerdem alle die Intriganten, Alba, Domingo, die Eboli ſelber u. ſ. w. ſich vordrängen. Das Stück ſchleppt eine ſchwere Laſt.

Feiner, tiefer und mächtiger, auch mehr im Geiſte des Ganzen finden wir die Entwicklung des Königs. Hier handelt es ſich wirklich um die Entwicklung zur Menſchlichkeit. Das Leiden ſeines natürlichen Gefühls, ſeine Eiferſucht, wollen die Intriganten nutzen, um ihn zu beherrſchen. Aber dabei ſchreit ſein Herz auf unter

dem Gefühle ihrer Nichtigkeit. Menschlich leidend sehnt er sich nach einem Menschen und findet ihn in Posa und wird nun, scheint es, durch diesen zur Sache der Menschheit und Freiheit hinübergezogen. Es ist wieder ein Drama für sich selbst, das Königsdrama, das, je höher es an Gehalt über diesem Stück der Carlosentwicklung steht, um so stärker dem Prinzendrama sich vordrängt, so daß Philipp hier den Carlos bedeutend überwiegt.

Aber wie nun zu Ende kommen, da Vater und Sohn fast alle Fühlung mit einander verloren haben? Schiller verfährt hier mit dem feinsten Gefühl tragischen Taktes. Er sieht, daß die Entwicklung des Jünglings nur zu vollenden ist durch den Eindruck eines großen schmerzlichen Erlebnisses. Für dieses bietet sich nach seinen innerlichsten Denkgewohnheiten, seiner heroisch-moralischen Grundanschauung der Tod und zwar der Opfertod des Freundes wie von selbst, die höchste Selbstaufopferung, die zugleich jenes Opfer aufwiegt, durch welches Karl Posas Freundschaft einst gewann. Dadurch wird Karl von seiner Leidenschaft erlöst. Und an der Leiche Posas erfolgt nun zwischen Karl und Philipp die tragische Auseinandersetzung, die letzte Entscheidung für jeden, bei der Karl der Menschheit für immer gewonnen wird, Philipp ihr für immer verloren geht. So entfaltet sich das Werk allerdings in drei voneinander fast unabhängigen Dramen, kommt aber nach den Sonderentwicklungen erst Karls und dann Philipps mit innerlicher Notwendigkeit so zu Ende, wie nach der ersten Anlage zu erwarten war.

Ganz gewiß zeigt sich im „Carlos" mehr als irgendwo anders die ins Weite gehende Phantasie der Schillerschen Jugendentwürfe, in diesem Werk, das als die rechte Steigerung aller seiner jugendlichen Kräfte zu betrachten ist. Wunderbar genug, daß in dieser scheinbar schrankenlosen Freiheit der Durchbildung durchaus die innere Notwendigkeit des ersten Entwurfs sich durchsetzt. Das Werk, das hier geworden ist, mit der Entwicklung dieser König-

würde das nur bedeuten, daß er der ganzen
Entwurf liegenden Lebens nicht gerecht geworden
wurf selber setzte sich in seinem Kopfe durch.
auf die wundervolle Notwendigkeit im Ausw
pflanzter Dichtungsgedanken.

Man hat es sich wirklich, scheint uns, in
über die Entstehungsgeschichte des Don Carl
gemacht. Gewiß hat Schiller selbst sich währe
wickelt; das Werk wurde also anders, als er
Gewiß auch hat sich sein Anteil vom Carlos
dem Posa zugewandt. Aber Posa hat bereits i
die Stellung, mit der die fernere Entwicklung
ist, — die des Festen unter den Unentschieden
der Menschheitsidee, für oder gegen welche
entscheiden haben. Daß er also in den A
wicklung trat, das konnte, das durfte nicht
spreche nicht als wie von Zufällen und Unvollk
es sich doch um nichts Geringeres handelt als
Anfang bereits angelegte, aber von Schille
geahnte weit tiefere und größere Dichtung i
von ihm verlangt hat.

Man denke sich das Werk einfach einmal

gemein großen Dimensionen angelegte Dichtung, deren Formgesetz aber im wesentlichen ganz in Ordnung ist. Der Herrscher der Welt und sein Sohn geraten in tödlichen Kampf um das Weib. In diesem Kampf handelt es sich für jeden um die eigene Seele, um freies menschliches Leben oder um Versinken in Unwürdigkeit oder Erstarrung. Diese Entscheidung ist zugleich eine solche über das Schicksal der Welt, ob sie unter dem Despoten verkümmern oder unter dem freien Manne ihr Glück finden soll. Keineswegs von außen angeheftet ist die Beziehung auf die großen Gegenstände der Menschheit. Die Familienkatastrophe solcher Menschen, in ihrer Tiefe entfaltet, wächst sich aus zur Welttragödie.

5. Die Eboliszenen.

Jedes der drei kleineren Dramen, die sich hier nach- und auseinander entwickeln, um zusammen die höhere Einheit der neuen großen Tragödie zu bilden, besitzt sein besonderes Interesse.

An den Eboliszenen bemerkt man deutlich, daß ihr Gedanke noch dem früheren Entwurf des Don Carlos entstammt. Als die Liebe des Prinzen zur Königin der eigentliche Gegenstand der Dichtung war, da boten sich als notwendige Gegensatzentwicklungen die unerwiderte Liebe der Eboli zum Prinzen und die unerwiderte Liebe Don Juans zur Königin. Letztere ist fortgefallen, erstere ist stehen geblieben, zum Teil ganz gewiß infolge des Zufalls, der diese Szenen zu einer Zeit ausführen ließ, als der neue und größere Entwurf der Dichtung sich noch nicht völlig herausgearbeitet hatte. Das Interesse des jungen Theatralikers kommt hier auch ins Spiel, der an der reichen Verwicklung überraschender Intriguen sein Gefallen fand. Es ist eine Liebesintrigue, die in eine Hofintrigue übergeht.

In den höheren Geist der neuen Dichtung fügt sich nun dieses Ganze doch etwas fremd hinein. Wir verstehen wohl, daß Karl, zurückgestoßen in seinem großen Aufschwung, in die Leiden-

schaft und ihre Krankheit zurücksinkt. Aber für die Entwicklung des Dramas bedeutet diese lange Reihe von Szenen doch nicht mehr, als daß die Intriganten Karls Geheimnis, die Liebe zu seiner Mutter, erfahren. Die äußere Intrigue drängt sich mit großer Breite vor und ein.

Schillers männlich reiner Natur liegt auch ein Spiel, wie es hier verlangt würde, nur wenig. Die durch und durch frivole Liebesgeschichte setzt, wenn sie uns mit glaublichem Leben umstricken soll, bei der Eboli einen gewissen Charakter der Verdorbenheit voraus. Sie erscheint uns bei Schiller noch viel zu unschuldig.

Über allen diesen Szenen liegt etwas Kaltes und Gedachtes. Zuweilen kommt es offenkundig zu Tage wie in dem abschließenden Monolog der Eboli (II 11) — Schiller hat ihn 1801 getilgt —, in dem sie mit entsetzlicher Nüchternheit die Aussichten ihrer Aufopferung an den König erwägt. Nicht als ein lebendes Wesen erscheint sie uns da, ein liebenswürdiges, empfindendes Mädchen, sondern als ein kaltes, totes Rad an der Maschine der Intrigue.

Genau so wirken die Intriganten hier nicht wie Menschen von Fleisch und Blut, sondern wie die abstrakten Mächte der Hinterlist und des Schreckens. Sie fallen ganz in die Rolle Wurms und des Präsidenten. Wie kahl-bewußt klingt der Abschluß:

Domingo: Herzog, diese Rosen
Und Ihre Schlachten —
Alba: Und Dein Gott — so will ich —
Den Blitz erwarten, der uns stürzen soll.

Endlich hat die ganze, weit ausgesponnene Geschichte für Carlos' Entwicklung ja auch gar keine Folgen. Vielmehr wird sie geradezu abgebrochen durch die Einwirkung Posas in der Szene des Karthäuserklosters. Dies ist die Szene, mit der Schiller nach langer Pause die Veröffentlichung des Carlos in der Thalia

rtſetzte. Von nun an ſteht die dichteriſche Arbeit bewußt unter en höheren Ideen der inzwiſchen reif gewordenen Tragödie. ein und rührend erklärt Poſa dem Prinzen ſeine Verirrung, rſtört ihm die unlautere Hoffnung, Eliſabeth dem Philipp abzu- enden und ſie für ſich ſelbſt zu gewinnen, und führt ihn durch eſchämung zu ſeiner reinen Natur zurück.

Hier wirkte für Schiller ein neuer, ein gerade ihm unwider- ehlicher Reiz, der ihn von je zur Darſtellung des „großen" enſchen zog, der ihm den Gedanken insbeſondere des großen reundes zur Luſt macht, — Poſa uns zu zeigen in ſeiner ſtrah- nden Größe und Güte. So hob ſich hier das Poſabild, und ieder führt das in den neuen Geiſt der Dichtung hinüber.

Für die Geſtaltung eines Dramas kann es ja aber nichts Be- nklicheres geben, als daß eine groß angelegte Entwicklung durch s Mittel bewußter pſychologiſcher Analyſe einfach abgebrochen rd. Endlich beweiſt dies nichts anderes, als daß das Ebolimotiv neuen Carlos überhaupt nicht mehr zu brauchen war. Das Er- nis der letzterwähnten Szene im Karthäuſerkloſter aber iſt ſeltſam ug. Von dem Weg, den Karl ſelbſt gehen möchte, wird er zurück- acht, und auf den Weg, auf dem Poſa ihn haben will, verwieſen. andern Worten: der eigene Lebensantrieb wird dem Prinzen mmen. Und was iſt die Folge? Er ſcheidet bis auf weiteres aupt aus dem Drama aus und verſchwindet. Es liegt eine ne innere Notwendigkeit in der Selbſtdurchſetzung drama- Motive.

6. Das Königsdrama.

ie groß iſt der Gedanke, den alten Herrſcher der Welt or die Fragen des wahren Menſchentums und des voll- en Weltregiments zu ſtellen und erſt über ſeinem hoffnungs- ſtarren in Gram und Enttäuſchung das neue Licht in dem hen Träger der Zukunft aufleuchten zu laſſen. Daher

ſetzt eigentlich mit dem Königsdrama erſt der tiefe Gedanke der Carlostragödie ein. Darum aber drängt es auch zunächſt Carlos ſelber ſo ganz in den Hintergrund. Denn an innerer Bedeutung wächſt dieſer dritte Akt hoch über alles hinaus, was wir bisher mit dem Prinzen erlebt haben.

Welch ein Beginn! Der alte König bei Nacht, in troſtloſer Einſamkeit. Dem Herrſcher zweier Welten fehlt das einfache Glück des Ärmſten, die Ruhe im Hauſe, und eines der köſtlichſten Güter des Menſchen, der Schlaf. Und ſeine Seele bangt nach dem allereinfachſten menſchlichen Glück.

Hat er denn niemanden, der ihm eine mitfühlende Seele bringt? Der brave Lerma muß ihn wider Willen verletzen. Alba und Domingo ſind, was ſie immer waren, Kreaturen, denen es allein um ihre Macht zu tun iſt. Sie wiſſen nicht, ſie haben auch gar kein Gefühl dafür, daß nicht der eiferſüchtige König, ſondern ein tief verwundeter Mann vor ihnen ſteht. An ihrer kalten Gemeinheit erkennt er, wie verloren er unter ihnen iſt, wie ſie unter ihm ſtehn, erkennt, was ihm im Geſpräch mit Carlos aufdämmerte, ſeine Einſamkeit.

Und mit urkräftiger Gewalt erwacht in ihm ein Bedürfnis, das er nie gekannt, das Bedürfnis nach einem Menſchen. Er wächſt dem Poſa entgegen.

Leid macht milde. Er verzeiht dem Admiral, der ihm eine Flotte verlor.

So wächſt mit der allerinnerlichſten Notwendigkeit aus dem tiefſten Gedanken des Stücks die große Szene Philipps mit Poſa als der Höhen- und Angelpunkt des ganzen Dramas heraus.

Er bekommt den, nach dem er ſich ſehnt, den erſten Menſchen, der wirklich ein Menſch iſt, und — dies iſt die geniale, in den innerſten Bedingungen des Werks getroffene dichteriſche Intuition — an dem erſten wahren Menſchen erkennt er nicht nur die Menſchheit, ſondern auch ſich ſelbſt, d. h. das Unmenſchliche, das Unmög-

liche, Unnatürliche seines Lebens, seines Seins. Eine machtvoll-große Szene der Erkennung steht auf dem Gipfel des Stücks.

Aber das ist ja die große Krisis, die über Philipp und über die Welt entscheiden muß, wie wir sie von Beginn des Werkes erwarteten. Der Dichter hat die ganze Bedeutung des Augenblicks ausgeschöpft. Er hat die Szene von vornherein, beinah mit dem ersten Wort, unter die höchste dramatische Spannung gebracht. „Ich kann nicht Fürstendiener sein!" So hat noch niemand zu Philipp gesprochen. Er weiß, daß er vor etwas ganz Neuem steht. Und bald begreifen sie beide, daß dies der entscheidende Augenblick ihres Lebens ist.

Das ist die Größe der Szene, die man so viel verkannt hat. Gewiß — es ist eine Szene der Gedanken. Das hohe Lied vom freien Menschen rauscht darin, und glänzend umfängt uns der berauschende Traum des achtzehnten Jahrhunderts von dem allgemeinen Menschenglück der Zukunft. Aber in dem ganzen Gedankenkampf stehen Menschen einander gegenüber, entwickeln sich und gehen durch den kritischen Augenblick ihres Daseins. Schiller hat dies Halten und Anhören einer Predigt zur höchsten Erfahrung ihres Lebens gemacht.

Indem er mit jener Schillerschen Gabe des scharfen Gegensatzes die Welt des Despoten und die der Freien einander gegenüberstellt, zeigt er Philipp, was er war — und die Qual dieses Lebens hat er soeben in tiefem Elend gefühlt — und was er sein könnte — und dort gibt es vielleicht das Glück für ihn und alle. Aber freilich, die Macht der Ideen gehört nun auch dazu, damit diese Szene ihre ganze dramatische Gewalt entfalte. Und so kommt jene Ideenfülle hinein, die ihr die unvergängliche kulturhistorische Bedeutung gibt, die manchem als ihr einziger Sinn und Inhalt erscheinen mag, während sie doch in dem tieferen dichterischen Gesetze ihren Grund hat: das herrliche Bild von der Menschheit der Freien, in der jeder, in seinem Gewissen losgebun-

den, ſich ſelber lebt — wie in Gottes Natur —, und alle doch dem Ganzen notwendig ſind. Indem ſie ſich ſelber leben, lebt durch ſie das Ganze. Und nun das Gegenbild vom Reiche des Deſpoten, in dem alle nur um des Einen willen da ſind. Der eine lebt, die andern ſind nur tote Maſchinenteile. Wenn er ein Gott iſt, mag es gehn. Bleibt er aber ein Menſch, ſo fehlt es ihm ja an Menſchen, da er alle entſeelt hat. Er wird einmal in ſeiner Einſamkeit ſchaudern.

„Geben Sie Gedankenfreiheit!“ Das heißt: ſtellen Sie einen jeden auf die Freiheit ſeines Gewiſſens und ſeiner Perſönlichkeit. So iſt der Welt geholfen.

Philipp fühlt ſich getroffen in dem Bild. Die entſcheidende Saite iſt angeſchlagen. Er ſchaudert wirklich. Poſa ſagt ihm, was er eben ſelbſt erfuhr und dunkel fühlte.

Hier iſt kein Zug, der das Werk nicht ſeinem innerſten Sinne gemäß weiterführte. Für den König iſt die Stunde der Entſcheidung gekommen, ob er den Weg zur Menſchlichkeit noch finden wird, die alle ſeine Gebrechen heilen würde und mit ihm der Welt das Glück brächte. —

Der Dichter erſcheint in den Szenen des Königs von einer neuen Seite, in dem Verſuch, ein rein pſychologiſches Drama Shakeſpeareſchen Stils zu geſtalten in dem Seelengemälde des Herrſchers. Nirgends beim jungen Schiller finden wir eine ſolche Einheit der ihm eigenen Art, in dem Schickſal ſeiner Helden unmittelbar eine Frage der Menſchheit ſelber zu ſehen, und zugleich rein innerer folgerichtiger ſeeliſcher Entwicklung.

Und wie gewaltig hebt er dadurch ſeine Geſtalten, Poſa durch ſeinen Mut und ſeine elegante Sicherheit, vor allem aber den König, indem er dem Deſpoten die Fähigkeit gab, Wahrheit zu dulden ſowie Menſchheit gelten zu laſſen. Philipp erſcheint in der Entwicklung dieſes ſeines Königsdramas als ein umfaſſender, wirklich großer Menſch, ſehr viel größer als z. B. Carlos.

Die Szene Philipps mit Posa wäre gewiß nicht da ohne das Vorbild der Szene Saladins und Nathans in „Nathan dem Weisen". Beide zeigen den unabhängigen Mann, von dem der Despot Wahrheit hört. In beiden wird der König in seinem Herzen dem mutigen Kündiger gewonnen. Dadurch erscheinen sie beide als ein Ausdruck der tiefsten Sehnsucht des achtzehnten Jahrhunderts. Aber der Unterschied ist groß. Bei Schiller wachsen sich wirklich die Gestalten im Sinne der dramatischen Grundfrage aus. Im „Nathan" kommt die Geschichte von den drei Ringen doch ziemlich äußerlich in das Geschehen hinein. Sie ist wesentlich ein geistreiches Spiel des Kopfes, während es sich hier handelt um das innerste Leben des Menschen, dort um die besondere theoretische Streitfrage der Religion, hier um die tiefergehende: Mensch oder Unmensch? und die Entscheidung dieser Frage bedeutet zugleich ein Weltschicksal. Es ist ein großer Fortschritt an dichterischer Macht und zugleich an Macht der Ideen. Gerade im Vergleich mit dem Vorbild spürt man die gewaltig ins Große sich entwickelnde deutsche Literatur. Beide Szenen freilich zählen in dem großen Schatz der Ideen, die die Welt durch die Vermittlung der deutschen Dichtung bekam. —

7. Die Umkehr des vierten Aktes.

Je mächtiger diese rein innerliche Entwicklung des Königs herausgearbeitet ist, um so schwieriger wird die Verbindung mit der äußeren Intrigue des Stücks. Man fühlt etwas wie einen unnatürlichen Ruck, wenn der König in plötzlichem Übergang den neu gewonnenen jungen Freund nun auch in seine Familiennöte einweiht und ihm die Überwachung des Carlos und der Königin anvertraut. Als ein von der großen innerlichen Entwicklung bestimmt Unterschiedenes werden die Fäden der mannigfachen äußeren Geschehnisse weitergesponnen. Äußere und innere

Handlung fallen auseinander. Dies iſt das hohe Intereſſe des vierten Aktes, ein mehr techniſches, das zur Erörterung großer dichteriſcher Erfindungen weniger Anlaß gibt. Aber auch hier waltet eine belehrende innere Folgerichtigkeit. Wir erkennen, wie ſehr das Werk mit einer Fülle von einmal angeſponnenen Geſchichten überlaſtet iſt. Der vierte Akt ſtellt ſich dar als die vollkommene Kriſis des Stücks. Es zerſtiebt in ſeine Atome. Man möchte ſagen: es kritiſiert ſich ſelber.

Der vierte Akt ſpielt ſich an ſieben verſchiedenen Schauplätzen ab; ſechsmal fällt der Zwiſchenvorhang. Die Zahl der beinahe voneinander unabhängigen Geſchichten in ihm iſt gewiß größer als ſieben. Wir wollen einmal die Hauptgeſtalten verfolgen und um der Klarheit willen die einzelnen Stufen mit Ziffern bezeichnen. Da wäre alſo zunächſt Poſa, wie er 1. in tiefes Geheimnis gehüllt bei der Königin erſcheint — Karl muß ſie ſehen — er muß in offener Rebellion nach Flandern (IV 2, 3). Dies iſt ſchon ein auffallendes Verlaſſen der eben begonnenen Entwicklung des Königs. 2. Poſa bei Karl. Er nimmt ihm die Briefta[illegible]che (IV 5, 6). 3. Er geht mit ihr zum König (IV 12), um jeden Verdacht von Karl und Eliſabeth abzuwälzen, und zeigt ihm den Brief der Eboli an Karl zum Beweiſe, daß man den König zur Privatrache mißbraucht hat. Er läßt ſich das Recht geben, den Prinzen wenn es ſein muß, zu verhaften. 4. Er findet Karl in ſeiner Verzweiflung bei der Eboli (IV 17), läßt ihn abführen, bedroht die Eboli mit dem Dolch (IV 18), beſchließt dann aber einen anderen letzten Ausweg. 5. Nachdem er in dem Brief, der dem König in die Hände fallen muß, ſich ſelbſt als Verräter dargeſtellt, erſcheint er bei der Königin (IV 24) als einer, der ein großes Spiel verloren, der, um den Freund zu retten, ſich ſelbſt zum Opfer gebracht hat und nun mit der Würde, die eine ſolche Heldentat verleiht, ihr ſein Vermächtnis für den Prinzen anvertraut und all ſein Handeln erklärt. Das Wort der Königin, ein Wort höchſter

Achtung, fast der Liebe, schließt, um ihm noch einmal alles Herrliche zu zeigen, was er verläßt.

Mit dieser Geschichte Posas sind nun nicht etwa zugleich diejenigen Karls, des Königs oder der Königin erschöpft. Folgen wir Karl. 1. Er empfängt von Lerma eine erste Warnung vor Posa, die nichts fruchtet (IV 4), und 2. eine dringendere (IV 12), da Lerma Karls Brieftasche in der Hand des Königs gesehen. Er glaubt sich von Posa verlassen und leiht dem Freunde sofort edelmütige Beweggründe dafür. Er stürzt zur Eboli, um durch sie zur Königin zu kommen, bei der er irgendwie noch meint helfen zu können. 3. Bei der Eboli. Er bestürmt und beschwört sie in der unklugsten Weise, wird von Posa verhaftet und versinkt nach diesem Erlebnis mit dem Freunde in trostlose Erstarrung (IV 16).

Dann der König 1. beim Anblick der Infantin in trostlosen Grübeleien (IV 7, 8). An der Hoheit der Königin erkennt er ihre Unschuld (IV 9), stößt die Unmenschen, die Höflinge, ganz zurück (IV 10) und wirft sich Posa ganz in die Arme (IV 11). 2. Unheimlich verschließt er sich vor aller Welt. Vergebens warten die einst Allmächtigen vor seiner Tür (IV 25). Posas Vorgehen gegen Karl ist ihm ein Rätsel. Er weiß nicht, in was für Händen er sich befindet. Man bringt ihm Posas selbstanklägerischen Brief. Die erstaunliche Kunde kommt: der König hat geweint (IV 26). Es erfüllt sich an ihm, was Karl ihm zugerufen (II 2): „O zwingen Sie die nie benetzten Augen Noch zeitig Tränen einzulernen, sonst, Sonst möchten Sie's in einer harten Stunde Noch nachzuholen haben." Es ist die letzte Regung einfacher Menschlichkeit. Nach dieser Enttäuschung in Posa, in dem er zuerst wahre Menschheit gesehen, ist sein Bruch mit dem Menschlichen entschieden. Die Alba werden wieder als die Seinen zu ihm befohlen (IV 26). Dies alles bewegt sich wirklich in der tiefen und feinen Erfindung der Königstragödie.

Und nun endlich die Königin. Zum Gespräch mit Karl

kommt es im vierten Akt noch nicht. Wir ſehen ſie daher in drei Beziehungen. Mit Karl würden es vier ſein. 1. mit Poſa, wovon geſprochen iſt, 2. mit dem König (IV 9), dem ſie klagt, daß man ihre Brieftruhe erbrochen, und von dem ſie Beſtrafung des offenbar vornehmen Schuldigen verlangt. An dem Medaillon, das ihr geſtohlen iſt, erkennt ſie: der König ſelber hat in unwürdigem Argwohn den Frevel veranlaßt. Der König beſchimpft ſie; ihre Hoheit überzeugt ihn von ihrer Unſchuld. 3. Die Intriganten Alba und Domingo verſuchen vergeblich ihr Glück bei ihr, wovon wir noch ſprechen.

Das ſind nur die Hauptgeſtalten. Keineswegs iſt es alles. Auch die Eboli hat ihre eigene Geſchichte, 1. wie wir ſie unſicher geworden, ſchwankend ſchon im Anfang des Aktes ſehn (IV 1), 2. wie ſie, da die Höflinge an ihrem Einfluß verzweifeln, doch jedenfalls nicht Karls Freundin werden will, endlich aber von ihm beſtürmt 3. nach Karls Gefangennahme ein ungeheures Unglück als Folge ihres Tuns herannahen fühlt und nun, reuig und gebrochen, der Königin alles beichtet, den Diebſtahl der Briefe, den Verrat an den König, die Verführung durch den König. Auf das letzte Bekenntnis hin verſtößt die Königin die Schuldige. (IV 19, 20, 21). 4. Im Vorzimmer des Königs verſucht ſie zum letzten Mal zu ihm zu dringen (IV 27). Umſonſt! Der Augenblick iſt verpaßt. Die Unmenſchlichkeit iſt entſchieden. Ihr bleibt nur Verzweiflung.

Zuletzt die Höflinge: 1. in der hellen Wut über den verlorenen Einfluß (IV 14, 15) faſſen ſie den Entſchluß, ſich der Königin und Carlos zuzuwenden. 2. Sie nahen ſich der Königin und werden von ihr mit Stolz zurückgewieſen (IV 22, 23), wobei die innere Sicherheit und Hoheit der Königin einen prächtigen Ausdruck findet. 3. Sie erreichen die alte Stellung wieder durch den Umſchlag im Denken des Königs (IV 26).

Das alles in einem einzigen Akt. Jede der begonnenen Entwicklungen geht ſelbſtändig weiter. Das Stück iſt eben mit allzu

vielen Motiven überlastet. Vor allem überwiegen durchweg die rein äußeren Geschehnisse. Die Entwicklung der großen innerlichen Tragödie stockt, die Entscheidung über das tiefste Leben mächtiger Seelen und damit zugleich über die Welt. Das Ganze wirkt wie eine spannende Novelle, vielleicht in einer letzten Erinnerung an die novellistische Quelle, in der es seinen Ursprung hat.

Den leitenden Gedanken der Erfindung für diesen Akt verstehen wir vollkommen. Von der Stelle aus, an der wir am Ende des dritten Aufzugs stehn, gibt es keinen Schluß, und das Werk soll doch als Carlostragödie zu Ende gehn. Zwischen Philipp und Karl muß sich die tragische Auseinandersetzung im Sinne der Menschheit vollziehn. Wer soll sie herbeiführen als Posa? wie kann das anders geschehn als durch eine Tat, die Philipp der Menschheit für immer entfremdet, Karl ihr für immer gewinnt und dadurch das tragisch-menschliche Interesse auf ihn allein richtet. Posa muß Philipp täuschen und in unendlicher Liebe für Karl sich opfern. Hierhin zielen die gewaltsamen Erfindungen des Aktes.

Nur freilich — ihre Ueberzeugungskraft bleibt gering. Wenn Posa nicht in so unbegreiflicher Weise der Königin und Carlos verschwiege, was sich mit ihm und dem König zugetragen, — wenn Carlos nicht gerade den einen Brief an den König verraten glaubte und vielleicht Posa noch einmal fragte, — wenn Posa nicht sofort annähme, Karl habe der Eboli alles bekannt, und sich hier nicht in so wirklich kopfloser Weise überstürzte, — wenn der König nicht so blindlings sich täuschen ließe durch die recht plumpe Intrigue mit Posas aufgefangenem Brief, so käme das Ergebnis, das der Akt haben soll, nicht zu stande. Posas Selbstaufopferung wäre überflüssig. Alles hängt endlich an diesen zwei Dingen: an Posas unkluger Geheimnistuerei mit der Königin und mit Karl und an seiner wirklichen Torheit bei der Eboli. Ohne Gewaltsamkeiten ging es eben nicht mehr vorwärts.

Schiller fühlt all dies Peinliche nicht ſo wie wir, weil für ihn hier wieder ein Reiz wirkt, den wir in dieſer Weiſe nicht mehr mitzuempfinden vermögen. Für ihn iſt die Erfindung gerechtfertigt, weil ſie ihm Gelegenheit gibt, einmal wieder in Mannesgröße zu ſchwelgen. Wie bei den Eboliſzenen unterliegt er hier der Stimmung der zugleich galanten und ſentimentalen Zeit. Verborgen in ſeiner Maske wie Fiesko ſpielt Poſa unergründlich, einſam, ſich ſelbſt genug die Vorſehung auf Erden. Nur ſchade: es iſt eine Vorſehung, die ſich irrt, und das iſt vollkommen ein Luſtſpielmotiv. —

8. Die Carlostragödie des Schluſſes.

Aber ſo ſchwer auch der Übergang gewonnen iſt, — wir treten nun mit dem letzten Akt wieder ganz in die große Carlostragödie hinein. Die äußerlichen Intriguen hören auf. Das große Menſchenſchickſal löſt ſich wehmütig und ergreifend heraus.

Aus all dem Gewirr der Geſchichten heben ſich die großen und einfachen Verhältniſſe. Carlos und Poſa, Carlos und Philipp, Philipp und der Großinquiſitor, Carlos und Eliſabeth — dieſe allein ſcheinen übrig zu bleiben.

Und in dem, was ſie ſich zu ſagen haben, finden die tiefſten dichteriſchen Gedanken Krönung und Ende.

Die Freundſchaft der beiden Jünglinge kommt ihnen gleichſam neu zurück. In einer Aufopferung des Carlos fand ſie ihren Urſprung, in einer größeren Aufopferung Poſas ſtellt ſie ſich wieder her. Die Pſychologie der edlen Jünglingsſeele — das iſt ein Kapitel, auf das ſich Schiller verſteht. Es iſt ſo echt, wie Poſa nicht zurückſtehen kann. Durch all die Jahre hat der Stachel in ihm gewirkt, es Karls beſchämender Großtat einmal gleich zu tun. Und nun geſchieht es durch den Tod.

Aber ſo ſtellt ſich die Freundſchaft auch wieder her in ihrem tiefſten Sinn. Als einen Beruf vom Freunde empfängt Karl

aufs neue die große Mission, für eine bessere Zukunft des Menschengeschlechts zu wirken und zunächst die Niederlande zu befreien. Und die Treue in dieser seiner Aufgabe wird eine Sühne sein. Das Opfer des Freundes ist nötig geworden, weil Karl zeitweilig den Glauben an ihn verlor. Diese Schuld gegen den Freund wird er sühnen, wenn er Treue hält. So ward sein ganzes Leben zum Dienste der Freundespflicht. Und sein Beruf ist verankert im Besten seiner Jünglingsseele.

Posa stirbt durch die Mörderkugel des Königs. Wie er von Anfang an als der im Menschheitsglauben Feste zwischen den Unentschiedenen, dem König und dem Prinzen, stand, so fällt an seiner Leiche die Entscheidung zwischen Vater und Sohn. Für Philipp eine neue Szene der Erkenntnis, eine neue und nun furchtbare Enthüllung der Wahrheit: daß Posa ihn für seine großen Pläne nur gebraucht, daß er ihn endlich um Karls willen durch plumpen Betrug fehlgeleitet und zum Mörder gemacht hat. Dies Blut hält Gericht über ihn im Namen der Natur. Die Welt Philipps duldete einen solchen Menschen nicht, den einzigen wahren Menschen, den er gesehn. Es ist, wie Posa gesagt: im Reich des Despoten ist für lebendige Seelen kein Raum. In den Worten des Ritters trat ihm die Frage nah, auf die er nun geantwortet hat. Die Antwort ist seine Verurteilung, die sein Sohn ausspricht. Zwischen der Menschheit und Philipp sind die Bande gelöst. Und so hören überhaupt die natürlichen Bande auf: Karl ist nicht mehr sein Sohn. Zwischen ihnen ist die ganze Kluft wie zwischen den äußersten Enden des Menschentums. Philipp erstarrt in seelenloser Despoteneinsamkeit; Carlos' Leben gehört der besseren Zukunft, der Menschheit.

Die Entwicklung geht zu Ende, wie sie im ersten Akte angelegt war, und zwar mit der innerlichsten Folgerichtigkeit. Wie der Magnet hat Posa beide angezogen und schleudert jeden seinem Pol, schleudert sie den entgegengesetzten Enden der Menschheit zu.

Es ist eine Erfindung der genialsten Art, daß Schiller dies entgegengesetzte Ende, den wahren Gegensatz des Posa, lebendig in Fleisch und Blut vor uns hinzustellen vermag in der Gestalt des uralten Großinquisitors, und daß er den gebrochenen Philipp bei diesem Anlehnung suchen läßt. Gegen ihn sind sie alle Stümper, Philipp, Alba, Domingo und wie sie heißen, all halb und schwach. Er allein ist ganz; er ist der Gedanke der Welthierarchie, in der alles menschliche Einzelleben ertötet ist um des einen abstrakten Zwecks willen. Hier werden also die Ideen in ihre letzte Spitze getrieben. Und er ist wirklich Posas Gegenbild. Genau wie Posa stellt er dem königlichen Schüler das Bild des Despoten auf, der allein wirklich lebt in seinem Reich, nicht ein Mensch, sondern ein Gott. Aber er stellt es auf, nicht wie Posa, mit Abscheu und Grauen, sondern als Pflicht und Vorbild. Und Philipps Erstarrung beweist sich darin, daß er nicht mehr wie dort schaudert, sondern sich unterwirft und zufrieden gibt. Damals regte sich seine Menschlichkeit wie in einem letzten Versuch, ob sie noch erwachen könne, — jetzt ist sie tot. Er ist nur Despot. Und der letzte Hauch natürlichen Gefühls erstirbt in dieser Welt. Dem Großinquisitor macht es nichts aus, wenn auch der Vater den eigenen Sohn dem Tode überliefert. Ja, er findet die Rechtfertigung dafür — in der göttlichen Religion der Liebe. So vollendet die Szene, die den gräßlichen Entschluß entscheidet, die Entwicklung Philipps.

Gegen die nächtigen Gestalten heben sich in der Nachtszene, der letzten des Werkes, die lichten, Karl und Elisabeth, ab. Jetzt, da sie völlig rein geworden, ereilt sie das grausame Geschick. Auch ihre Entwicklung kommt hier erst zu Ende. Die verhängnisvolle Leidenschaft, die ihn seiner großen Aufgabe entfremdete, ist ausgelöscht in seinem großen Schmerz, in dem er seinen Beruf als Vermächtnis des Freundes empfängt. Ja, was so hart und schwer war, was aber der Freund von je erhofft, der Gedanke

an die Mutter ist mit aufgegangen in seinem Beruf für die Menschheit. Wird er der Befreier der spanischen Monarchie zunächst in den Niederlanden, bringt er den Menschen eine neue bessere Zeit, so wird das zugleich die Erlösung der armen, geknechteten Mutter und Geliebten sein. So löst sich die Menschheitsliebe ungetrübt aus allen Irrungen heraus.

Da aber legt die alte Welt des Todes uud der Nacht die kalte Hand auf die junge Welt des Lichtes und des Lebens und erstickt sie, ohne Zucken, ohne Bedenken, ohne menschliches Gefühl. Es ist ein Sieg der bloßen rohen Gewalt. —

Welche Größe des tragischen Rhythmus liegt doch in dieser aus der Familien- und Intriguentragödie herausgewachsenen eigentlichen Dichtung! Der goldene Traum der Menschheitszukunft dringt zum erstenmal bis an den Thron; fast bemächtigt er sich des alten Königs; aber, da diesem die erste Berührung mit den neuen Menschen zur grausamen Enttäuschung wird, erstarrt er um so mehr, und seine Rache richtet sich gegen dies ganze neue Leben und knickt es in dem eigenen Sohn, in dem es nun wirklich zum Siege kam. Wie gerade das Edelste in der Natur, die es nicht trägt, zum tödlichen Gifte wird! und wie sie hinsinken als wirklich große Opfer im höchsten Streben der Menschheit! und wie die bessere Wiederkehr dessen, was in dem Vater mißlingen mußte, im Sohn uns selbst im Untergang mit der Zuversicht erfüllt: und der Gedanke wird immer wiederkehren und wird auch einmal Wahrheit werden! Er stirbt ja allein an der rohen Stumpfheit fremder Menschen, nicht an eigener Schwäche und Ohnmacht. Ja, der Haß selber, der ihn vernichtet, ist ein Zeugnis seiner Gewalt, und in diesem Untergang selber blüht schon sein neues Leben.

Am wunderbarsten dünkt uns doch, was wir schon früher streiften und nun klar vor Augen sehn, wie in dieser großen Dichtung durchaus nur die in den Bedingungen des ersten Aktes

angelegte Tragödie zur vollen Entfaltung gekommen ist, obwohl Schiller ganz gewiß, als er den ersten Akt schrieb, nichts weniger als sie im Auge gehabt hat. Solche Notwendigkeit triebkräftigen Lebens waltet in den Entwürfen großer Poesie. Fast sieht sich die Sache an, als habe nicht der Dichter mit Bewußtsein in seiner mannigfach schwankenden Entwicklung dies geschrieben, sondern als habe das Werk trotz des Dichters und seiner Entwicklungen sich selber durchgesetzt und zu stande gebracht, — die rechte Entstehungsart der Werke des Genies.

9. Zusammenfassung. Schillers geistige Entwicklung und Kunst im Don Carlos.

Dies also wäre der Punkt, bis zu dem der Dichter der Räuber allein aus eigener Kraft gekommen ist. Und freilich treten wir im Carlos mit ihm in eine neue dichterische Welt. Die treibende Kraft der Räuber war das Gute in Verzweiflung. Die überwiegende Macht des Schlechten treibt den Edlen in das Verderben hinein. Kabale und Liebe wurde nur möglich bei der Überlegenheit und bei dem unbedingten Glauben an die Wirklichkeit und Übergewalt des Schlechten, wie denn das Gute in diesem Werk noch völlig unthätig erschien. Dies ist anders geworden. Und mag das Böse noch die Gewalt auf Erden haben, das Gute ist doch die Macht, die endlich siegen muß; die Kraft der Weltüberwindung liegt doch bei ihm. Diese Überzeugung klingt siegesgewiß fast aus jeder Szene. Ihr bedeutsamer Ausdruck ist, daß die Guten die Handlung führen und die thätige Kraft sind. So einfach setzt der Don Carlos gegen die früheren Werke ab. Aber die Wirkung dieser Verschiebung ist eine bedeutende. Die früheren Werke durchdringt die Tragik und Erschütterung des Unterliegens; ein starker Grimm sprach mit. Der letzte Eindruck des Carlos ist mehr eine erhabene Rührung. Wenn die Guten auch verderben müssen, bleibt unser Herz doch

noch bewegt von den großen positiven Ideen, von der tröstenden Gewißheit, und das hilft uns über den Schmerz. Dies bereitet uns auf die Stimmung der späteren reifen Dramatik Schillers vor. Es ist sein an positiven Kräften so reicher Geist, der uns erhebt, auch wo die Tragik seiner Dichtung uns zermalmt.

In diesem Werk, in dem der Gedanke des Guten sich mit positivem Inhalt erfüllt, ist Schiller die erste lebendige Frauengestalt gelungen in der Königin Elisabeth. Es ist etwas Großes in der Entwicklung eines jungen Dichters, wenn die andere Hälfte der Menschheit ihm aufgeht. Ihn lockt und reizt nicht wie Goethe das feine, reiche Spiel der weiblichen Seelenregungen — er ist ganz männisch. In seinen früheren Werken leben seine Frauen allein durch den Gedanken an den Mann. Er gab der Elisabeth die hohe Sicherheit des Gefühls, das in jedem Augenblick die reine Entscheidung des Guten und Natürlichen trifft. Unter der Etikette des Hofs wahrt sie die natürliche Empfindung der Mutter. Sie neigt sich dem Prinzen zu jenseits aller einengenden Form, aber auch jenseits aller Schuld. Ihr Herz schlägt für die freie Menschheit der Zukunft. So ist ein Zusammenhang zwischen jener neuen Schillerschen Grundrichtung auf das Positive und dieser Erweiterung seines Könnens, die ihn unter den Menschen nun auch Frauen zu bilden befähigt. Jenes Gute, das er dem männlichen Streben als letztes unbedingtes Ziel des Willens setzt, dem die Männer in Kampf und Leidenschaft nahen, das trägt das Weib im reinen sicheren Gefühl. Das Weib ist das, wovon jene träumen. Es hat, was jene erstreben. So trifft Schiller ein Frauenideal, hold und hoheitsvoll zugleich, hoheitsvoll in ihrem Adel und hold in ihrer Unmittelbarkeit, und in dieser Verbindung etwas wahrhaft Weibliches. Eigentümlich genug, wie also von der Idee aus dieser Zuwachs selbst des darstellenden Könnens ihm kommt. Mit der zunehmenden Klarheit in der Idee des Guten erschließt sich ihm das Menschengeschlecht.

Ebenso liegt hier der Grund für die Gestaltung selbst der äußeren Form, für die Wahl des Verses. Die festlichere Stimmung verlangt den gehobenen Ausdruck. Die festlichere Stimmung stammt aus der Gewißheit des Guten, aus der Freude an dem quellenden positiven Reichtum, der in Schillers Werke lebt. Wirklich rollt der Vers am prächtigsten nicht nur, sondern auch am eigentümlichsten, wo die positiven Mächte der Freundschaft und des Menschentums walten. Der Schillersche Vers erhält seinen Charakter durch die seltene und ganz besondere Verbindung der geistigen Kräfte in Schiller, der zugleich ein analytisch scharfer und ein intuitiver Kopf ist. Klar vor ihm steht der Gedanke jeder Szene, jeder Stelle des Dialogs, meist in treffender Antithese ausgeprägt. Für den Gedanken aber stehen die Bilder der Welt in verschwenderischer Fülle zur Verfügung. Man kann das nicht eigentlich Einkleidung nennen. Sondern der Gedanke lebt zugleich in seiner Phantasie als Bild. Das völlige Gleichgewicht der Reflexion und der Anschauung an den besten Stellen macht das Eigentümliche der dichterischen Sprache Schillers aus. Der Gedanke lebt. Die Lust des Verses ist ihm gekommen, als der Gedanke des Guten in ihm lebte.

Von je war Schillers Eigenart, die Angelegenheiten und Fragen der Menschheit selber in seinen Menschen zur Darstellung zu bringen. Nie hat er es so offenkundig und deutlich getan wie im Carlos, niemals auch mit einer solchen Klarheit des Gegensatzes, wie es dieser ist — sagen wir einmal: zwischen Posa und der Inquisition. Hier sehen wir, wie die Ideen sich ins Politische wenden, die Menschheitsfragen als Geschichtsfragen sich aussprechen, als ob etwa Schillers Rousseauscher Glaube Montesquieus Gedanken in sich aufnähme. Wie ein Seher geht er den Revolutionsideen voraus. Die Geschichte ist das Sich-Ausleben der Menschheit. Darum bedarf der Dichter der Menschheit für seine Darstellung der geschichtlichen Welt. Darum nimmt Schiller

den Stoff, den er erst familiär gemeint, indem er sich gewaltig an ihm entwickelt, in diesem wahrhaft weltgeschichtlichen Sinn. Das Grundstreben der Menschheitsgeschichte stellt er an ihm dar. So sehr auch dies noch Schillerische Geschichte, Geschichte im Medium des achtzehnten Jahrhunderts ist, so gelingt hier doch der Schritt, der im Fiesko mit unzureichenden Kräften versucht wurde. Der in Schillers Entwicklung so wichtige Übergang zum historischen Drama ist geschehen. Wieder ist es die zunehmende Macht und Klarheit der Ideen, die diesen Fortschritt bedingt.

In diesem großen geschichtlichen Kampf hat Schiller auch für die Gegner mehr Gerechtigkeit und Ruhe des Blicks gewonnen. Die Alba, Domingo, selbst, ja vor allem der Großinquisitor — sie sind Vertreter der historisch gewordenen, der historisch erstarrten Macht, gleichsam des ewig Gestrigen, das als solches Feind alles Neuen, der Bewegung, der Freiheit und Menschheit ist — die erstarrte Überlieferung zur Institution geworden, die eben als solche kein anderes Leben begreift, als wie sie ist. So fanden wir die Intriganten noch in „Kabale und Liebe" nicht. Es ist, bei einigen Rückfällen, genau jener Fortschritt zur Reife, der für Schiller noch zu tun war. Da er des Guten jetzt gewiß geworden, führt ihm nicht mehr der Haß den Griffel für die Schlechten. Das tendenziöse Zerrbild hört auf. Auch sie werden wirkliche, lebendige, ja in ihrer Art große Menschen. So einfach in sich zusammenhängend ist die Entwicklung des Genies. Auch hier bildet sich die Form der Anschauung für sein reifes Drama heraus. —

Die Dichtung des „Carlos" hat ihr Lebenselement in der Freude an dem Glanz und der Klarheit des Guten, ist nicht mehr wie die unter dem Druck der Schlechtigkeit gleichsam erschreckten Werke von früher der Ausbruch eines protestierenden Pessimisten, sondern ein Werk aus befreiter, ja aus jauchzender Seele. Immer noch und bis zu Ende, wie in dem ersten Entwurf nach dem Zeugnis aus Bauerbach, bildet sich das Werk als ein Hymnus,

der gläubige Hymnus großer Träume vom Menschenglück, die mächtige Stimme der tiefsten Sehnsucht jener vorwärts strebenden Zeit, als das Lied vom Königssohn, der ein wahrer Mensch sein wird und darum der Menschheit das Glück bringt. Die Botschaft klingt um so mächtiger, da er sie in tragischer Reaktion herausstellt an dem alten König, der in dem Versuch der Wendung zum Guten erliegt und nun als Todfeind auch das junge Leben bricht. Aber eine leise Zwiespältigkeit des Gefühls zittert wohl doch durch das Gedicht. Der Hymnus soll Tragödie werden — das geht nicht ohne Schwierigkeit.

Den noch jungen Dichter bezeugt das ganze Werk. Der Menschheit große Gegenstände, um die es sich handelt, werden durchaus noch vorgestellt als Gegenstände der Wonne, der schwärmerischen Liebhaberei, der froh sich ergießenden Begeisterung. In allen diesen Beziehungen ist die Dichtung lyrisch getönt. Auch eine wahre Lust an Tränen, etwas in Schillers männischer Art seltsam Weibliches dringt hinein, geradezu als ein Ausdruck des Menschenadels. „Die ewige Beglaubigung der Menschheit sind ja Tränen," ruft Carlos. Dazu kommt noch immer das Motiv der Bewunderung und Selbstbewunderung. Hoch über der gemeinen Menschheit fühlen sich diese jungen Männer; der Gedanke der Größe lockt sie fast so stark wie die Menschheitsliebe. Etwas heroisch Dekoratives, pathetisch Aufgebauschtes fehlt dann den Szenen nicht. Es ist noch eine rechte Dichtung des Selbstgenusses, ein junger Dichter, der sich ein Fest macht. In allen diesen Zügen trägt der „Don Carlos" den Charakter edler Jugendlichkeit.

Und zu diesem bekennt sich endlich offen- und treuherzig das ganze Werk. Denn es ist ja eine Geschichte von Jünglingen, wie zum offenen Geständnis, daß diesem jungen Dichter Jünglinge noch als die eigentlich die Welt bewegenden Kräfte erscheinen. Die ganze Menschenauffassung ist dadurch bestimmt. Nach echter Jünglingsart hat er unmittelbares Verständnis nur für di[redacted]

Idealisten. Die Realisten ringt er auf dem Wege einer gewissen Reflexion sich ab. Für ihn ist der Idealist der eigentliche und wahre Mensch. —

So sieht das Bild der Welt aus, das der Jüngling Schiller in reiner Entwicklung der angeborenen Kräfte in sich hervorgebracht hat. Wenn wir fragen, was ihn nun weiter gebracht hat von Werk zu Werk bis zu diesen letzten Bildern voll idealer Verklärung, so ist es ganz gewiß die feurige Ergriffenheit von den großen Aufgaben des Menschentums, das tief innerliche Bedürfnis, einer Welt freier, sittlich sicherer, adliger und natürlicher Menschen entgegenzuwachsen und entgegenzuführen. Auch in diesem Sinn hat es seine tiefe Bedeutung, daß gerade der „Carlos" diese Reihe schließt, ein Werk, in dem jene ganz und gar positive Urkraft des Schillerschen Geistes, gleichsam selber und an sich, einmal den reinen Ausdruck gefunden hat. Wenn man auf die üblichen Urteile über das Schillersche Drama hört, so sollte man meinen, daß viele sich ihre Vorstellung von der Dramatik Schillers allein nach dem „Don Carlos" gebildet haben. Denn nur von diesem ist es wirklich wahr, daß der glühende Atem der Begeisterung die ganze Dichtung durchdringt, daß die feurige Parteinahme für die ewigen Menschenrechte in ihr einen pathetischen und oft auch einen stark rednerischen Ausdruck findet. Wir werden zeigen, wie man mit den späteren Werken in eine völlig andere Welt tritt, in der von allen diesen Dingen keine Rede ist. Die pathetische Begeisterung, sagt man ja wohl, macht uns den Carlos fremd, und über seine Menschheitsschwärmerei sind wir hinausgewachsen. Selbst das Herz unserer Jünglinge ist zu kühl dazu. Man wittert in alledem die Unreife einer unentwickelten Zeit, über welche wir lächeln. Da ist es vielleicht am Platze, sich etwas genauer anzusehn, was die Schillersche Menschheit, und was die Schillersche Begeisterung ist. Diese Menschheit ist das Gegenteil eines Allgemeinbegriffs, wie man es unverständig genug mißdeutet. Sie bedeutet die

Kraft und Eigenheit des gegen alle erſtarrenden und ertötenden Formen und Überlieferungen ſich behauptenden und durchſetzenden perſönlichen Lebens, bedeutet das Recht auf ſich ſelbſt, die Freiheit der die Fülle des Daſeins ſchöpferiſch genießenden Kinder Gottes. Solange Menſchen noch ein anderes Ziel kennen werden als im Golde zu erſticken wie Midas und dafür dann auch ſeine Eſelsohren zu tragen, ſolange unſer letztes Ziel doch bleibt, zum Reichtum der eigenen Seele zu kommen und durch dieſen den Mitmenſchen Glück, Freude und Förderung zu ſein, ſolange bleibt dieſe Schillerſche Menſchheit, in etwas anderer Färbung vielleicht als in ſeinem Jugendwerk, der höchſte Zielbegriff unſers Strebens. Und was heißt denn „Begeiſterung“, „begeiſtert ſein“? Es bedeutet jene Umkehr des Menſchen, bei der ſein Weſen zu Geiſt geworden iſt ſtatt der Herrſchaft der ſtumpfen Lebenstriebe, durch welche er in das Reich der gewöhnlichen Bedürfniſſe und Begierden gebunden bleibt. Der Geiſt bedeutet jenes höhere Leben der Seele, das es denn doch gibt, ja das ihre eigentliche Wahrheit iſt. Für die gewöhnliche Natur bleibt die Begeiſterung immer etwas Unwahres und der begeiſterte Ausdruck an andern verdächtig; denn ihr iſt es nur ernſt um die groben äußeren Bedürfniſſe und Zwecke. Ihr iſt der Geiſt in einem höchſten Sinn ein blauer Dunſt. Für die Prophetennatur aber iſt jenes höhere Leben allein die Wahrheit, allein das, was iſt, und alles andere iſt im Grunde Schein. Sie erfährt es als eine Gnade, von dieſem „Geiſt“ erleuchtet zu ſein, und wenn ſie davon zu reden beginnt, iſt ſie „begeiſtert“. In ihrer Lebensanſchauung antworten die Zeiten auf die Aufgaben und Bedürfniſſe der jeweiligen Epoche. Wenn nun nach der Lage der Zeit die meiſten als ſtumpfe Maſchinenräder vernutzt werden im großen Getriebe, wenn etwa die Aufgaben wirtſchaftlicher Herrſchaft und Machtentfaltung als die einzigen erſcheinen, dann verſteckt ſich die arme Seele; die Bedeutung der Perſönlichkeit und ihres Innenlebens ſinkt; man erfährt

den „Geist“ nicht, also glaubt man nicht an ihn, und Begeisterung erscheint als Unwahrheit. Das ist eine traurige Notwendigkeit der Umstände. Man soll die Menschen ihretwegen beklagen, aber sich ihrer nicht rühmen. Und wenn die Jünglinge schon in diesen Ton einfallen, muß man sie bedauern. Sollte doch jeder deutsche Jüngling in die Welt treten mit dem Mut des Eroberers, sollte tief durchdrungen sein von der Gewißheit: ein Korn der Zukunft bin auch ich, und auch in mir wächst die große kommende Sache der Menschheit heran. Sie braucht mich, und ihr allein will ich leben. Die Tragödie dieser echten deutschen Jünglingsgesinnung ist der „Carlos“. Solang es deutsche Jünglinge gibt, mögen sie sich in diesem ihrem Gedicht erkennen.

10. Zwei andere Carlosdramen.

Es gibt zwei weitere dramatische Bearbeitungen von der Geschichte des unglücklichen Infanten, deren Vergleich mit dem Schillerschen Werk nicht ohne Interesse ist. St. Réals Novelle, die 1672 erschien, ist schon 1676 von Thomas Otway in seinem zweiten Trauerspiel: Don Carlos prince of Spain benützt worden. In gereimten Zehnsilbnern trägt er, wie auch Schiller anfangs allein beabsichtigte, die Liebesintrigue vor. Erst in der Auflösung wirkt hier der vermeinte flandrische Hochverrat, den Vater erbitternd, mit, wieder wie in Schillers erstem Entwurf. Posa ist Carlos' Freund, der beim König zum Guten redet. Ruy Gomez, der Gemahl der Eboli, schürt das Verderben. Die Eboli stachelt ihn auf, da Karl sie zurückgewiesen, — zugleich aber betrügt sie ihn mit Don Juan. Endlich, da die Königin und Carlos durch die Wut des Königs dem Tode übergeben sind, bekennt die von ihrem Gemahl gestrafte, verwundete Eboli, daß jene unschuldig waren, und mit der Verzweiflung des Königs, seiner Wut und Rache an Gomez endet das Stück, wieder nicht ungleich den frühesten Absichten Schillers.

So hat die gleiche Quelle ähnliche Motive in beiden angeregt.

Seltſam aber miſcht ſich bei Otway die franzöſiſche Einwirkung mi der engliſchen Wildheit und ergibt ein verwickeltes, faſt in allen Per ſonen auf wütige Liebesleidenſchaften und daneben auf Grauſam keit und Blutdurſt geſtelltes, geiles und blutrünſtiges Intriguenſtüc

Später als Schiller ſchrieb Alfieri ſeinen Philipp den Zweiten (Schiller las Alfieris Werke in franzöſiſcher Überſetzung [an Goeth 26. Januar 1803]; in der Weimariſchen Bibliothek befindet ſich da von ihm benutzte Exemplar; ſ. Oeuvres dramatiques. Trad. Petito Paris 1802 [an 10] T. IV). Es iſt wieder ein anderer Weg der Kunſt,– auch franzöſiſcher Einfluß, aber eine gewaltſame Zuſammenpreſſun bis zur Trockenheit. Alles faßt ſich zuſammen in Philipp, dem Deſpo ten, und genauer in ſeiner Eiferſucht. So wenige Perſonen wie nu möglich: außer der Königin Iſabella nur Philipp mit ſeinem Ver trauten Gomez, Karl mit Perez. Der König erklärt der Königin: de Prinz ſei des Hochverrats ſchuldig; ſie ſoll ihn richten. Die Art, wi ſie für ihn ſpricht, ſcheint ihm ein Beweis von Liebe und Schuld Der Plan der Rache ſteht feſt. Perez wird ermordet. Mit demſelbe Dolch erſtechen ſich Karl und die Königin im Gefängnis. Das Ganz iſt ein einziges Bild von dem Deſpoten in ſeiner Schrecklichkeit.

Sieht man zwiſchen dieſen beiden Werken den großen deut ſchen Don Carlos, ſo hat man den ganzen Abſtand. Man er kennt in der Schillerſchen Dichtung den reinen Menſchen, wi er die Sache der Menſchheit zu einer Angelegenheit von Freund ſchaft und Liebe macht, den großen Dichter, wie er in tief innerlic gegriffenen Entwicklungen den Gegenſtand entfaltet, endlich di große Zeit in der ſtrömenden Ideenfülle. Neben den dürftige Werken ſteht der überfließende Reichtum, über den in franzöſierende Weiſe gebundenen die völlige Eigenart. Man fühlt den deu ſchen „Don Carlos“ als ein Werk der zum Höchſten hinaufſtrebe den Dichtung. Er allein gehört der Weltliteratur an.

Zweites Buch

Die Werke des Mannesalters

Erſter Abſchnitt.

Geſchichte, Philoſophie, philoſophiſche Dichtung, Wallenſtein.

Erſtes Kapitel.

Schillers Leben von der erſten Überſiedelung nach Weimar bis zur Arbeit am Wallenſtein.

1. Schillers Anfang in Weimar.

Nichts Klügeres, Klareres, Kälteres kann man leſen als die Berichte Schillers an Körner über ſeine erſten Eindrücke in Weimar. Es iſt wirklich ein neuer Menſch, der uns hier entgegentritt. Mit dieſer Sicherheit hat er noch nie in einem großen Kreiſe von Menſchen ſich die eigene Stellung gegeben. Denn wenn es auch ſeine Abſicht war, hier neue Bedingungen ſeiner Exiſtenz zu ſchaffen, ſo erwartete er ſie doch nicht mehr wie früher halb als Geſchenk von andern oder durch ihre Güte. Vielmehr war er ganz entſchloſſen: wenn nicht mit ihnen, nun dann gegen ſie. Hier zum erſten Male erſcheint die ihm eigentümliche Klugheit des Feldherrn, der, in einer großen Aktion begriffen, jeden Mann mißt und braucht an ſeinem Platz. Aber auch die Energie des Feldherrn lebt auf dieſen Seiten, der in jedem Augenblick Entſcheidungen trifft und unbeugſam ſeinen Weg verfolgt. Dieſe Briefe ſollen die Deutſchen leſen, um ſich ein für alle Mal davon zu überzeugen, mit welcher männlichen Nüchternheit des rechten Realiſtenblicks Schiller Menſchen und Verhältniſſe geſehen und beurteilt hat.

Goethe war in Italien, der Herzog Karl August in Potsdam. Wenn es sich um eine Stellung in Weimar handeln sollte, so kamen Wieland, Herder und der Hof in Betracht. Auch die regierende Herzogin Luise war abwesend. Die Herzoginmutter aber, Anna Amalia, residierte in Tiefurt.

Mit Wieland machte Schiller die Erfahrung, die jeder mit ihm machte. Nachdem er durch ein Gedränge von kleinen und immer kleineren Kinderchen sich den Weg zu ihm gebahnt hatte, fand er den Alten so aufgeschlossen und liebenswürdig wie möglich, in stundenlangem Gespräch über alle wichtigen Fragen sich ergießend und das Verhältnis von vornherein behandelnd als eins, das auf Dauer berechnet sei. Ein wenig Spekulation lag im Hintergrund. In einem jungen Schriftsteller sah Wieland unwillkürlich einen Gehilfen für seinen „Teutschen Merkur" und einen möglichen Schwiegersohn, da er mit Töchtern reich gesegnet war. Jedenfalls machte Schiller den besten Eindruck und ging hochbefriedigt fort. Plötzlich, nach einiger Zeit, wird Wieland kühl, hält sich zurück — wir hören noch von dem Grunde —, und Schiller steht vor einem Rätsel. Da mochte er dann wie alle, die das erfuhren, auf Unzuverlässigkeit und Falschheit schließen. Und doch erklärte sich die Sache so einfach. Wieland war das Urbild des Enthusiasten, immer ganz unter dem Eindruck dessen, mit dem er gerade zu tun hat, und unmittelbar darauf sofort von andern Sachen hingenommen. Man muß von ihm die Festigkeit eines Verhältnisses von Persönlichkeit zu Persönlichkeit nicht erwarten. Diese beiden Männer schied überhaupt eine Welt, nicht nur weil der eine im lebendigsten Streben, der andere seit Jahrzehnten fertig war. Sondern das Streben des einen ging auf die ewigen Werte, während der Fertige sich in behaglichem Geltenlassen und ironischer Flucht vor den Extremen gefiel in einer gemächlichen, geistreich ästhetisierenden Welt- und Lebemannsweisheit. Durchaus leidliche Beziehungen ab-

stellten sich zwischen den innerlich Fremden her. Schiller wurde zwar nicht, wie es eine Zeitlang scheinen konnte, der Schwiegersohn Wielands, aber der hervorragendste und auch der „teuerste" Mitarbeiter am „Teutschen Merkur". Was er also etwa von Wieland hatte, gab er ihm reichlich wieder. Seinen großen Weg aber mußte er allein verfolgen, und Wieland, der ihn dabei nicht im geringsten fördern konnte, sah, gelegentlich Beifall klatschend, zu.

Noch weniger bildete sich ein inneres Verhältnis mit Herder. Schiller fühlte bald, daß dies an geistiger Bedeutung der ihm wichtigste Mann war. Er beschloß, ihn in dem Sommer recht zu verzehren. Auch fehlte es nicht an ziemlich zahlreichen Berührungen. Zunächst war der junge Dichter dem großen Führer der jungen Literaturbewegung so gut wie völlig fremd. Herder behandelte ihn nur wie einen, von dem er weiß, daß er für etwas gehalten wird. Auch hier ergab sich dann gegenseitiges starkes Gefallen, aber keine weitere Anziehung. Das Jahr, in dem Schiller zu ihm trat, kann man als den Höhepunkt der geistigen Schöpfertaten Herders bezeichnen. In diesem Jahre 1787 erschienen außer anderm der dritte Band seiner „Ideen", die Abhandlung über die Nemesis, die Gespräche über Gott. Manches verwandte Motiv klang in Schiller an. Aber wenn zwischen Einzelheiten des philosophischen Glaubens auch eine Art Verwandtschaft bestand, so hing das alles bei Herder doch zusammen mit der ausgebreiteten Fülle seiner Natur- und Geschichtsstudien, während es bei Schiller mehr schwärmerischer Einfall blieb. Zu dieser ganzen Welt der Herderschen Arbeit hatte Schiller noch zu wenig Verhältnis. Es kam noch ein weiteres hinzu. Herders anscheinende Festigkeit, ja gelegentliche Schroffheit verbarg eine übererregbare und leicht zu verwundende Natur. Bei seiner Überarbeitung bedurfte er selbst viel mehr eines gütig sich einlassenden Freundes, als daß er einem jungen Dichter auf seinem so eigenen Wege hätte förderlich sein können. Auch von dieser Seite blieb Schiller allein. Er erkannte

schnell, wie wenig innerlich gesellig diese hohe Weimarer Kultur war. Jeder lebte eingemauert in seiner Welt. Hier war kein Platz für die Stimmungen des Liedes „an die Freude".

Er wurde auf sich zurückgewiesen und fand sich darein. Weder Wieland noch Herder kannten überhaupt den „Carlos", auf den er baute. Herder las ihn und sprach einsichtig davon. Das war aber auch alles. Wieland ließ auf die Übersendung überhaupt nichts von sich hören. Hier hatte sich im Stillen das Ereignis abgespielt, das über die Stellung Schillers in Weimar einstweilen entschied. Der „Carlos" war bei Hof, bei Anna Amalia, vorgelesen worden und hatte einen ungünstigen Eindruck gemacht. Gotter — der Gotter des „Schwarzen Mannes" — hatte sein beschränktes Urteil den Damen einzuflößen gewußt. Gerade den großen Zug der Dichtung, die Erhebung zur Welttragödie, ließ man nicht gelten. Das Erlebnis zeigt ja nur die Unzuverlässigkeit des Urteils in einem solchen Kreise nur empfangender Dilettanten, zumal wenn wohl gar noch ein gewisser Hochmut auf die vermeintlich in ihnen vertretene Blüte der Bildung hinzukommt. Für Schiller bedeutete es, daß die Türe vor ihm zugeschlagen war.

Wenn er aber in die Ferne blickte, ahnte er kaum Besseres. Freilich blieb nun noch Goethe, — ganz gewiß der, der für ihn der wichtigste war. Aber gerade hier galt es von vornherein die Selbstbehauptung. Nirgends ist das kühle und kluge Urteil Schillers schneidender als gegenüber der Goethischen Sekte, die für ihn vor allem in Knebel sich darstellte, — nirgends so geradezu auf die negative Seite gerichtet, um neben ihrer Schwäche die eigene Stärke zu fühlen. Er feiert zwar des fernen Goethe Geburtstag in dessen Garten mit und bringt seine Gesundheit in gutem Rheinwein aus. Er berichtet auch aus dem Munde Herders, dessen Freundschaft mit Goethe gerade damals im Zenit war, gewissenhaft die begeisterte Charakteristik, die Goethe außer den seltensten Geistesgaben des Dichters und Geschäftsmanns auch die größte

Herzensreinheit und Freiheit von Intriguengeist zuschrieb. Aber er mißbilligt doch sichtlich an dem ganzen Kreis „eine stolze philosophische Verachtung aller Spekulation und Untersuchung, mit einem bis zur Affektation getriebenen Attachement an die Natur und einer Resignation in seine fünf Sinne; kurz eine gewisse kindliche Einfalt der Vernunft bezeichnet ihn und seine ganze hiesige Sekte. Da sucht man lieber Kräuter oder treibt Mineralogie, als daß man sich in leeren Demonstrationen verfinge. Die Idee kann ganz gesund und gut sein, aber man kann auch viel übertreiben.“ Hier spricht offenbar etwas von dem Überlegenheitsgefühl des selbsttätig spekulativen Kopfes! Der Geist der empirischen Beobachtung erscheint ihm als der geringere und bei der „Sekte“ maßlos überschätzt. Wie konnte er ahnen, daß Goethes intuitiver Geist auf jenem Wege längst zu demselben Ziele hinstrebte, zu dem Schiller den eigenen Weg erst noch finden sollte, — zu dem Ziel einer auf der tiefsten Wahrheit der Dinge ruhenden Kunst- und Lebensanschauung.

Ganz anders aber als ein Zerfließen seiner Träume in früheren Zeiten wirkten diesmal diese Erfahrungen auf Schiller. Als ein ganzer Mann nahm er die Sache einfach hin. Er hatte die großen Männer zugleich doch gewogen und sich innerlich mit ihnen verglichen; was die geistige Kraft betrifft, hatte er bestanden. „Das Resultat aller meiner hiesigen Erfahrungen ist, daß ich meine Armut erkenne, aber meinen Geist höher anschlage, als bisher geschehen war.“ Den Grund der Armut hat er in Dresden erkannt; es ist der Mangel an Wissen, an gründlicher Bildung und Kenntnis der Wirklichkeit. Für diesen Mangel gibt es eine Abhilfe — im Fleiß. Zwar hat Schiller sich nie ganz zurückgezogen aus der Weimarer Gesellschaft, sondern den Montagsklub weiter besucht und den Freitagsklub „der Ledigen“ selber begründet. Doch ist im wesentlichen seine Weimarer Existenz dieser Epoche eine durchaus einsame gewesen. Seine angespannte Arbeit gehörte der Geschichte

des Abfalls der Niederlande. Er lernte kennen, was er noch nicht kannte, den beseligenden Fleiß, und wurde, was er noch nicht gewesen war, ein mächtiger Arbeiter. Ungern unterbrach er im August die angespannten Tage durch einen sechstägigen Ausflug nach Jena, obgleich dieser ihm in der Bekanntschaft der dortigen Professoren, im Eintritt in die Mitgliedschaft der Allgemeinen deutschen Literaturzeitung, des großen Rezensierorgans, und selbst in dem fernen Ausblick auf eine Jenenser Professur mancherlei neue Aussichten eröffnete. Erst über seiner Arbeit war ihm wieder wohl. Dies sind die Zeiten, in denen zehn, auch zwölf, auch vierzehn Stunden sein tägliches Pensum gewesen sind, in denen zuweilen abends auf seinem Pult noch unberührt das Mittagessen stand. Er erfuhr aber auch, daß sechs Stunden der zugleich empfangenden und gestaltenden Arbeit nicht so anstrengend sind wie eine Stunde reiner Phantasieschöpfung. Endlich — er fühlte, wie er in der Sicherheit der Lebenskenntnis wuchs. Ist doch als eine der köstlichsten Gaben dem Menschen gegeben, daß er etwas lernen kann, und ein hohes Glück liegt darin, wenn uns etwas klar wird von den ungeheuren Zusammenhängen der wirklichen Dinge. Dies stand, wie sich von selbst versteht, für Schiller voran, daß diese Arbeit ihm eine Notwendigkeit war im Aufbau seines inneren Lebens. Er wollte und mußte aufnehmen und verarbeiten. Daneben freilich war ihm wichtig herauszukommen aus der Lage des Paria, als die er die des bloßen Dichters empfand. Er mußte es zu Achtung und Sicherheit bringen auch im bürgerlichen Leben. Der beste Weg dazu war ein gelehrtes Werk von anerkannte Bedeutung. Man erträgt nicht gern die halbe Mißachtung und herablassende Duldung derer, die man geistig übersieht. Und beurteilt nun einmal der gewöhnliche Mensch — der Kreis der Gewöhnlichkeit aber reicht weit — die Arbeit eines Mannes nach dem, was sie einträgt. Diese Position mußte genommen werden, es koste, was es wolle.

Der Mann, der in tief versenkter Arbeit über den Quellenschriftstellern seiner Geschichte saß, hatte wenig mehr gemein mit dem schwärmerischen Jüngling in Mannheim, der den „Carlos" entwarf, obgleich allerdings der Carlos, der ganz noch eine freie Dichtung war, ihn zum Interesse gerade an diesem Stück der geschichtlichen Wirklichkeit geführt hatte. Aber die Freundin, die er damals gewann, stand ihm auch jetzt zur Seite, Charlotte von Kalb, sein einziger vertrauter Umgang. In Weimar betrachtete man ihr Verhältnis ohne Verwunderung, ja mit Achtung. Er besuchte sie täglich zweimal. Mit leidenschaftlicher Spannung hatte sie ihn erwartet. Wie in Betäubung nahm sie die ersten Tage ihres Zusammenseins hin. Sie entwarf Pläne zu dauernder Verbindung. Sogar ihre Ehe seinetwegen zu lösen war sie bereit. Er erfuhr aufs neue den Reiz ihrer großen, sonderbaren weiblichen Seele und entdeckte immer neue Erscheinungen, die ihn entzückten, in dem Reichtum ihres Herzens. Für uns ist es doch nicht zu verkennen, daß er ihr vom ersten Tage an merklich ruhiger gegenüberstand. Sie konnte nicht mehr das Ziel seiner Wünsche sein. Seine Seele war eingenommen von Arbeiten, die sein Leben neu begründen sollten, allem Romantischen, allen Träumen abgekehrt, auf das Echte, Sichere gerichtet. „Alle romantischen Luftschlösser fallen ein, und nur was wahr und natürlich ist, bleibt bestehen." Der Tag war nah, an dem er schrieb: „sie ist ein geistvolles, edles Geschöpf — ihr Einfluß auf mich aber ist nicht wohltätig gewesen." Nicht viel ferner war der Tag, an dem ihr Dichter ihr wohl den größten Schmerz antat, den sie erfahren hat.

2. Lotte.

Nicht nach klugen Berechnungen, sondern, wie das Leben es liebt, als ein Geschenk, — nicht an der Stelle, an der er es mit männlicher Kraft erzwingen wollte, sondern durch einen Zufall

am Wege kam zu Schiller die Fügung, durch die sein Leben schließlich feste Form gewann.

Ende November besuchte er auf vielfache Einladung Meiningen und von dort aus Bauerbach und seine alte Wohltäterin Henriette von Wolzogen. Nie fühlte er so stark wie dort, wie sehr er ein anderer geworden. Die Magie der Orte war wie weggeblasen. „Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einsamkeit interessant machten, sagte mir jetzt etwas mehr. Alles hat seine Sprache an mich verloren."

Wilhelm von Wolzogen überredete ihn zu einem Umweg über Rudolstadt, um dort seine „superklugen Cousinen" zu besuchen. So ritten sie am 6. Dezember 1787 durch die Straßen der stillen kleinen Residenzstadt — als eine zu dieser Jahreszeit sehr ungewöhnliche Erscheinung.

Den Abend brachten sie im Gespräch mit den Damen zu. Es waren Frau Luise von Lengefeld mit ihren beiden Töchtern Karoline von Beulwitz und der noch unvermählten Charlotte. Früh hatten sie ihren tüchtigen, charaktervollen Vater verloren, der ein hervorragender Forstmann war. Die Mutter stand in Beziehungen zum Rudolstädter Hof. Mit sechzehn Jahren hatte man Karoline mit dem Herrn von Beulwitz verlobt. Aber sie fand in dieser Ehe keine Beruhigung für ihre Seele und stand zu ihrem Gatten im Verhältnis völliger Gleichgültigkeit und beinah Abneigung. Charlotte, vier Jahre jünger als Karoline, geboren am 22. November 1766, sollte in Weimar Hofdame werden. Dazu gehörte die Beherrschung der französischen Sprache. Sie hatten daher im Jahre 1783 längere Zeit in Vevey am Genfer See zugebracht. Damals machten sie bereits auf der Rückreise in Mannheim — freilich ganz flüchtig — Schillers Bekanntschaft.

Blieb die gute Mutter — die chère mère, eine ausgezeichnete Frau, die Schiller später bei einer Todeskrankheit seiner Lotte erst recht verehren lernte, — befangen in Gewohnheiten,

Anschauungen und Vorurteilen der adligen Kleinstadtgesellschaft, so waren die Töchter rechte Bürgerinnen der dichterisch-seelischen Welt, die der junge Dichtungsfrühling in Deutschland zum Blühen brachte, — von allen Seiten dichterisch angeregt und zur Teilnahme fähig und bereit auch an den großen und ernsten Gedanken, den philosophischen und geschichtlichen Interessen der Epoche, auch selber ein wenig dichtend, jede in ihrer Weise.

Frau von Stein liebte Lotte sehr und hatte sie oft auf ihrem Gute Kochberg bei sich zu Besuch. Dort lernte sie Goethe kennen, der ihr bald von Herzen zugetan war. Knebel machte sich eine Zeitlang gar starke Hoffnung auf ihre Hand. So hingen sie auch persönlich mit den Weimarer Literaturgrößen zusammen.

Wenn ein Roman Karolinens später für ein Goethisches Werk gehalten werden konnte, so zeugt das auf alle Fälle mindestens von einer außerordentlichen Gabe der Nach- und Anempfindung. Ihre Biographie des großen Schwagers (zuerst 1830) hat doch eigentlich für alle Lebensdarstellungen Schillers ein für alle Mal den Rahmen geschaffen.

Rührend war das gute Verhältnis der beiden Schwestern. Hier fiel denn wohl einstweilen der Karoline die Rolle der Führerin zu. Ohnehin hatte sie mehr von jener Begabung, die einen selbständigen Eindruck macht und daher im Gespräch mehr anzieht. Sie war die geistreiche Frau mit einem Stich ins Geniale. Man versteht, daß besonders in jener früheren Zeit Schiller in seinen Gesprächen die Gedanken mehr an sie gerichtet hat, wobei dann Lottchen wohl etwas zurücktrat. Die Verschiedenheit der Schwestern stellte sich erst im Verlauf des Lebens mehr heraus. Moralisch gehörten sie zwei verschiedenen Welten an. Lotte besaß die Eigenschaften, auf die man ein Leben gründen kann, während sie der Schwester fast ganz abgingen. Karolinen fehlte es wohl etwas an jener Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst, die eigentlich den zuverlässigen Menschen macht. Wie sie die erste Ehe verletzend

leicht nahm, so wurde sie, selbst in vorgerückten Jahren noc
von heftigen Leidenschaften, aber auch von leichteren Liebe
gelüsten mehrfach ergriffen und war dann schnell geneigt, ihne
nachzugeben. Die haltlose Willkürlichkeit und Zufälligkeit ihr
Entschlüsse hat Schiller wie Lotte später oft verstimmt. Es i
ja aber leider keine Frage, daß gerade der Mangel an moralisch
Festigkeit geistreiche Frauen von einer gewissen Art noch unte
haltender macht. Wenn in Karoline das Herz ewig unruhig un
nicht ohne Selbstsucht schlug, so hatte Lotte den rechten stillen Sin
der Frau. Heiter und tief war ihr Gefühl für Natur, ruhig und u
befangen ihr Urteil in dem nicht engen Kreise ihrer Interessen. S
war schamhaft und liebte an andern die zarte Scham. Die unschu
digste Herzensgüte sprach aus ihren Augen; sich für andere z
opfern wäre ihr natürlich gewesen. Aus ihren Briefen tönt ei
so reiner Klang. Immer meint man, besonders bei dem Au
druck des Gefühls, sie müßten mit dem Silberstift geschriebe
sein. War Karoline angelegt, in unruhigen Leidenschaften u
befriedigt durchs Leben zu gehn, so lag in Lottes Seele der B
ruf für eine einzige, große, das Leben überdauernde Liebe.

Der erste Abend verlief auf das wohltuendste. Begreifliche
weise bildete Schiller den Mittelpunkt des Interesses. Er hat
sofort den Wunsch, die Damen in Beziehung zu bringen zu der
was ihn beschäftigte. Sein anziehend sanftes Wesen fesselte hi
wie stets die Herzen. Man schied mit dem Gefühle, daß dies
Stunde noch viele andere guter Freundschaft folgen müßten.

In Schillers Leben verspürt man den still nachwirkend
Eindruck zunächst nur darin, daß er sich noch mehr von der W
marer Welt zurückzog und in seine Arbeit vergrub. Auch teh
jetzt in den Bekenntnissen an Körner der Gedanke an eine Heir
immer wieder. „Ich muß ein Geschöpf um mich haben, das mi
gehört, das ich glücklich machen kann und muß, an dessen Dase
mein eigenes sich erfrischen kann.“ „Ich sehne mich nach eine

bürgerlichen und häuslichen Existenz, und das ist das einzige, was ich jetzt noch hoffe." Ende Januar oder Anfang Februar 1788 erscheint Lotte in Weimar, um an dem gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Auf einer Redoute sieht er sie wieder. Nun beginnen zwischen ihnen die zarten Briefe und Billets, anfangs noch befangen, wie auf Spitzen gestellt. Das Gefühl kleidet sich noch in die Sprache der Galanterie. Aber wie viel stille Herzlichkeit blickt schon durch. „Sie werden gehen," heißt es am 5. April, „liebstes Fräulein, und ich fühle, daß Sie mir den besten Teil meiner jetzigen Freuden mit sich hinwegnehmen."

Es sollte keine lange Trennung sein. Schiller beschloß, den Sommer bei Rudolstadt auf dem Lande zuzubringen, und Lotte erbot sich, ihm ein schönes Quartier zu suchen.

3. Volkstädt und Rudolstadt.

Am 18. Mai reiste er von Weimar ab, war am 19. in Rudolstadt und siedelte am 20. Mai in die von Lotte für ihn ausgesuchte „sehr bequeme, heitere und reinliche" Wohnung beim Kantor Unbehaun in Volkstädt — eine halbe Stunde von Rudolstadt — über. Mitte August zog er wegen des üblen Wetters in die Stadt. Erst am 12. November kehrte er nach Weimar zurück. An demselben Tage fuhren Lotte und Karoline nach Erfurt. Es war also ein volles halbes Jahr beinahe täglichen Zusammenseins.

Zwar hatte Schiller beschlossen, eine „ausschließende, sehr nahe Anhänglichkeit" an die Lengefeldsche Familie zu vermeiden. Der Verkehr aber, wie er sich ihm hier bot, tat zu sehr den tiefsten Bedürfnissen seiner Seele wohl, als daß er sich ihm nicht völlig hätte hingeben sollen; da er zudem beiden Schwestern — jeder in ihrer Weise — sich gleich zugetan fühlte, so fürchtete er nichts für die Freiheit seines Herzens. Sich aufzuschließen, sich mitzuteilen

und zwar nicht in den kleinen Anliegen des Tages, sondern in dem, was ihm Geist und Seele im Innersten erfüllte und bewegte, war für ihn eine gebieterische Notwendigkeit. Sie waren nicht wie die meisten Menschen und fast alle Männer befangen in den Zwecken ihres Ich. Sie waren auch nicht vermauert hinter Formen und Förmlichkeiten. Sie hatten die reine Empfänglichkeit, die er brauchte. Immer fand er bei ihnen, was für schöpferische Menschen die beste Erholung ist, ein gutes Gespräch mit Menschen, zu denen das Verhältnis klar und rein war. Und was trug er nun ihnen zu, — alles, was er schrieb und las. Er lebte es noch einmal und fühlte es lebendiger, indem er es mit ihnen teilte. Er war ja kein Fertiger, sondern mitten in der stärksten Entwicklung. So ist es keine Frage, daß er, indem er auf sie wirkte, zugleich unter ihren Einfluß trat. Hier wird die stille Einwirkung Lottens noch stärker gewesen sein als die sichtliche der lebhafteren Karoline. Diese regte viel Gedanken und Empfindungen in ihm auf. Was er brauchte, war etwas von Lottens reiner, in sich stiller Art. Alles Phantastische, Wilde, Unruhige, das etwa noch ihm war, trat zurück. In seiner Seele erwachte die Sehnsucht nach der einfachen, wahren und schönen Lebensform, — derselben, die er für seinen Stil bei der Antike, bei den Griechen suchte. Denken wir noch die wunderbar glücklichen Umstände hinzu. Was Schiller diesen Umgang besonders teuer machte, war, daß sie seine Freiheit achteten. Er konnte sich die Tage mit seiner Arbeit einrichten, wie er wollte. Es war nicht der geringste Zwang. Nun hatte er sein Pensum für den Tag erledigt, dann kamen sie ihm entgegen, und sofort war das gehaltreichste Gespräch, der schönste Verkehr von Seele zu Seele im Gang, — ein Gespräch, wie es die wahrhaft geistreichen Menschen führen und lieben, das, voll ernster Fragen und wertvoller Gedanken, doch an seinem Gehalt nicht verliert, wenn es immer wieder in Neckereien, Spott und kleine Scherze über-

springt. Noch nach Jahrzehnten klingt es aus Karolinens Schilderung wie ein schwärmerischer Ton: „Wie wohl war es uns, wenn wir nach einer langweiligen Kaffeevisite unserm genialen Freunde unter den schönen Bäumen des Saaleufers entgegengehen konnten! Ein Waldbach, der sich in die Saale ergießt und über den eine schmale Brücke führt, war das Ziel, wo wir ihn erwarteten. Wenn wir ihn im Schimmer der Abendröte auf uns zukommen erblickten, dann erschloß sich ein heiteres ideales Leben unserm innern Sinne. Hoher Ernst und anmutige geistreiche Leichtigkeit des offnen reinen Gemüts waren in Schillers Umgang immer lebendig; man wandelte wie zwischen den unwandelbaren Sternen des Himmels und den Blumen der Erde in seinen Gesprächen. Wie wir uns beglückte Geister denken, von denen die Banden der Erde abfallen und die sich in einem reinern leichtern Elemente der Freiheit eines vollkommeneren Einverständnisses erfreuen, so war uns zumute." Als Rahmen zu dem allen denken wir das holde wonnige Thüringer Land, zahlreiche Ausflüge in die herrliche Frühlings- und Sommerwelt, den heitersten geselligen Verkehr. Was auch kommen mochte, diese Menschen waren einander zur Notwendigkeit geworden, — nur daß Schiller sich hier nicht wie bei Körners abhängig machte, sondern vielmehr der Gebende, selber der Mittelpunkt war. Wie viel sagen die Worte: „Alle Bitterkeiten, die von jeher in mein Leben gemischt worden sind, haben keine andere Quelle gehabt als meine Einsamkeit in dieser geselligen Schöpfung; und die vielen fehlgeschlagenen Versuche, die ich angestellt habe, ihr zu entfliehen, haben sie mir nur drückender und unleidlicher gemacht. Ich wollte, daß ich Ihnen meine ganze Seele übertragen könnte! Es läßt sich gar wenig sagen, und schreiben noch weniger." Und die etwas späteren, in den Abschiedstagen geschrieben: „Heute vor einem Jahre waren Sie für mich so gut als garnicht in der Welt — und jetzt sollte es mir schwer werden, mir die Welt ohne Sie zu denken.

Denken auch Sie immer wie heute! So ist unsre Freundschaft unzerstörbar wie unser Wesen!"

Noch in den letzten Wochen in Weimar hatte Schiller für Wielands „Teutschen Merkur" das Gedicht „die Götter Griechenlands" geschrieben. Die Hinwendung zu dem Vorbild der griechischen Poesie und besonders der griechischen Tragödie ist in der Entwicklung seines Geschmacks und seines Dichtertums das entscheidende Erlebnis dieser Epoche. Er las fast nichts als Homer; er übersetzt aus Euripides, die Iphigenie in Aulis und einige Szenen der Phönizierinnen; er denkt an eine Übersetzung des äschyleischen Agamemnon. Freilich las er Homer nur in der Übersetzung von Voß und machte die eigenen Übersetzungen nach lateinischen und französischen Übertragungen. Der Urtext lag zum gelegentlichen Nachschlagen daneben. Auch so hofft er von dieser Beschäftigung die Reinigung seines Stils von modernen Spitzfindigkeiten und Künsteleien, eine Umkehr zur griechischen Einfachheit und vielleicht klassische Vollendung. Mit all dem, was ihm hier neu aufging, machte er die Freundinnen bekannt. Die homerischen „geflügelten Worte" und Redewendungen dringen in ihre Briefe ein. Die Szenen aus den Phönizierinnen, insbesondere das Gespräch der Mutter, Jokaste, mit Polyneikes, der das Heer gegen seine Vaterstadt Theben führt, sowie das spätere der beiden feindlichen Brüder Eteokles und Polyneikes, verraten die Hand eines ganz großen Dichters. Hier ist wirklich elementare Größe in der Entwicklung der einfachen und schroff gegeneinander gesetzten Motive. Iphigenie in Aulis als vielfach und besonders in dem Verhältnis von Agamemnon und Klytämnestra hinüberspielend in bürgerliche Tragödie mit ihrer Jämmerlichkeit hat für unser Gefühl bei allen dichterischen Feinheiten gerade nicht die antike Stille und Größe, die Schiller suchte, und mutet uns seltsam modern an. Vielleicht aber lag sie ihm gerade darum zunächst näher. Der stolze Künstler zeigt sich bei Schiller darin

daß er jedes äußerliche Nachahmen der griechischen Redeformen verschmäht. Er gibt den Dialog in den modernen fünffüßigen Jamben, die Chöre in gereimten Strophen. In dem Sprachklang der Chöre tönt es gelegentlich schon wie aus der „Braut von Messina". Beide Übersetzungen erschienen in der „Thalia".

„Die Götter Griechenlands" sind das sentimentale Lied eines modernen Künstlers, dem antiken Geiste so fern stehend, wie sie eben ein Sehnsuchtslied sind; aber sogar der Inhalt dieser Sehnsucht ist ein rechter Ausdruck moderner Empfindungsweise. War es doch bereits ein Gedanke der Schillerschen Jugendphilosophie, sich die Natur beseelt zu denken. „Seelen träumt ich in die Felsensteine." Darum preist er die Alten, weil für sie alle Erscheinungen der Natur beseelte lebendige Wesen waren, handelnde Gestalten. Es war das goldene Zeitalter dichterischer Betrachtungsweise der Natur. Etwas zu bunt und lang zählt er diese mythischen Gestalten durch, aber freilich erfüllt das Ganze ein großer Schwung des künstlerischen Verlangens. Wie Poesie und Prosa stehen ihm in ihrer Weltanschauung Griechentum und Gegenwart gegenüber.

Mit weit vollerem Ton singt er in den „Künstlern" von der großen Aufgabe der Kunst. Dieser Hymnus verhält sich zu der Rudolstädter Epoche wie das Lied „an die Freude" zu der Freundschaftszeit mit Körner. So viel reifer und reicher ist er geworden; solch ein Strom neuer Gedanken rauscht in ihm; mit so viel Energie führt er sein Denken von uferloser Metaphysik auf das Gebiet seines angeborenen Berufs, zur Kunst hinüber. Gerade da er, in wissenschaftliche Arbeit versenkt, von der Dichtung etwas abzurücken scheint, faßt er sich zusammen in diesem hohen Bekenntnis zur Weltmission der Kunst. Wie in seiner großen Natur alles gleich zum letzten Ausdruck drängt, so trägt er in dieser umfassenden Weise sein Ideal des zur Kunst veredelten Daseins vor, wie es in der Berührung mit dem schönen Leben der Freun-

dinnen sich in ihm entfaltete. Und er selber fühlte ihren Einfluß darin.

Der Geist seiner neuen Epoche zeigt sich auch darin, daß die Bekenntnisdichtung sich einkleidet in die Form weltgeschichtlicher Betrachtung. Die Kunst war es, — dies ist der durchgehende Gedanke —, die in dem unglücklichen Tiermenschen die Menschheit zur Entwicklung brachte. Daher beginnt er mit dem Bilde des Urmenschen in seiner dumpfen Verlassenheit, der, ein blinder Spielball seiner sinnlichen Triebe, ratlos vor dem ungeheuren Gewirr des Universums steht. Da fängt er an, in einer ersten Ahnung künstlerischen Spiels den Umriß der Erscheinungen festzuhalten, und nun ist der Grund gewonnen für die Betrachtung, für die ganze ungeheure Arbeit der Wissenschaft, die alsbald kaum vor dem Gedanken der Unendlichkeit stehen bleibt. Zartere Gefühle keimen mit dem ersten Hirtenliede, — so erwachte das Sittliche im Menschen, begann das unaufhörliche Streben nach göttlicher Vollendung. Denn Gott ist die Wahrheit und das Gute selbst in seiner Reinheit.

Es ist eine gewaltige Kette, recht im Geiste idealistischer Philosophie; etwas von Plato selber, dem Künstlerphilosophen, kehrt in dem philosophischen Dichter wieder: erst das Tier, dann der Mensch, dann der reine Geist, Gott.

Wenig glücklich nimmt er die Wiedergeburt der Kunst in der Renaissancezeit in seine Schilderung mit auf. Aber ganz im großen Geiste seiner Grundgedanken — obschon hierzu erst von Wieland angeregt — führt er das Gedicht zu Ende. Die Kunst ist wie der Anfang, so die letzte Vollendung der menschlichen Kultur. Alles Erkennen soll in lebendiger Anschauung enden und in Schönheit übergehen; alles Leben sich adeln zum vollendeten Kunstwerk im Dasein des schönen Menschen. Schönheit ist Anfang und Ziel des menschheitlichen Lebens. Daß das Schöne die Hauptmacht ist, welche den Menschen zur Menschheit erzieht, —

dieser Schillersche Grundgedanke kommt hier klar und deutlich zum Ausdruck. Schiller erkennt die menschheitliche Bedeutung der Kunst.

Das Gedicht leidet unter dem Ineinandergreifen der geschichtlichen und philosophischen Betrachtungsweise. Da gibt es dann Stücke, die wie eine in Verse gebrachte Abhandlung wirken. Schiller zwar versucht, die Gedanken immer wieder zur Gestalt zu bringen, indem er das Ganze entwickelt als die Geschichte der Venus Urania, der himmlischen Göttin der Wahrheit und Güte, die sich mit dem dumpfen Tiermenschen in seinen Kerker einschloß, als Schönheit ihn emporlockt und am Ende der Zeiten als reine Wahrheit sich ihm enthüllen wird. Aber nicht in dieser durchgeführten Allegorie liegt die starke Leistung künstlerischer Gestaltungskraft. Mit einer plastischen Macht der Sprache ohnegleichen werden die Bilder des Menschen in den Epochen seiner Bahn vor uns hingestellt. Wahre Offenbarungen der Sprachgewalt, der rhythmischen Kunst und des symbolisch malenden Sprachklanges enthalten Strophen wie die von der ersten Menschwerdung: „Jetzt wand sich von dem Sinnenschlafe die freie schöne Seele los" und so viele andere. Endlich kleidet das alles sich ein als ein einziger feuriger Aufruf an die Künstler und klingt in diesem Aufruf aus. „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie." Was eine Abhandlung schien, wird zu einem gewaltigen Kriegslied. Und jedes unbefangene Gefühl empfindet es als ein Gedicht.

Jedenfalls ist dies einzige große dichterische Werk, das Schiller während der langen Studienjahre schuf, aus den letzten Tiefen seines Wesens genommen und heraufgeholt. —

Mit den Lengefeldschen Damen trat Schiller, wie sich von selbst versteht, in den ganzen Kreis ihres Lebens und ihrer Freundschaft. Karolinens nächste Freundin war das Fräulein Karoline von Dacheröden in Erfurt, die gleich begabt, gleicherweise durchdrungen von ihrer Überlegenheit über ihre Umgebung, gleich er-

haben und sich überhebend über die Philistermoral, dabei wunderschön und zu einem Leben größeren und strengeren Stils angelegt, in der Tat ein seltener Mensch und etwas wie eine geborene Schwesterfreundin für die Beulwitz war. Zur Zeit ließ sie sich mit vielen Vertraulichkeiten von den Herrn Karl von Laroche und Wilhelm von Humboldt — damals 23 Jahre alt — umwerben. Später wurde sie des letzteren Frau. Lottens Schwester schien vorzuschweben, daß diese sechs Menschen eine Art unsichtbarer Kirche miteinander bilden sollten, woraus dann, wie es bei solchen dünkelhaften Einfällen geht, nichts geworden ist, als daß sie gelegentlich bei ihren Zusammenkünften rechte Leere und Langeweile fühlten. In dieser unsichtbaren Kirche wäre der Koadjutor Karl von Dalberg, Statthalter des Kurfürsten von Mainz in Erfurt, der Papst gewesen. Für Schiller erfüllte ihn die wärmste Bewunderung und Liebe. Sobald er Fürstprimas war, wollte er ihn namhaft unterstützen. Bei allen Plänen rechnete Schiller darauf. Da aber der alte Erzbischof von Mainz so rücksichtslos war, erst 1802 zu sterben, so wurde dieser Posten immer wieder als ein toter in die Schillersche Lebensrechnung eingestellt. — Auch mit Humboldt entwickelten sich jetzt noch keine näheren Beziehungen. Erst unter ganz andern Bedingungen wurde er bei ernster Arbeit Schillers treuer und verständnisvoller Freund.

Von allen mit fieberhafter Spannung erwartet kam für die kleine Schar ein großer Tag am 7. September 1788. Goethe besuchte das Lengefeldsche Haus. Die Verbindung mit Schiller sollte angebahnt werden. Hier war der größte Mann der deutschen Literatur, und nun hieß es im letzten und wichtigsten Falle: wie steht er zu dir? wie bestehst du vor ihm? Es war der aus Italien zurückgekehrte Goethe, — zurückgekehrt in einem neuen Bewußtsein seines Künstlertums, mit dem Entwurf eines ungeheuren Lebenswerks im Kopf, von dem niemand etwas ahnte. Sein ganzes Streben ging auf die Wahrheit der Dinge. Ihrer

wollte er in schauender Erkenntnis innewerden, indem er der Natur ihren bildenden Gedanken ablauschte. Ebenso heiß rang er um die Erkenntnis des menschlich-geschichtlichen Lebens und um die Einsicht in die Kunst. Auch für seine Dichtung schwebten ihm neue Ziele vor, eine Poesie für reife Männer, in der das Leben sich offenbaren sollte in seiner tiefen Wahrheit und Gesetzlichkeit, in seinen ewig gleichen Formen. Der große Stil war das Ziel seines Ringens, wie er ihn an der Antike und zwar dort als einen natürlichen Ausdruck für den Lebensstil jener vergangenen Volkszustände zu verstehen meinte. Sein ganzes Wesen war daher ein einziger Widerwille gegen jedes Sturm- und Drangwesen und gegen jede phantastische Übertreibung in der Kunst. Der Dichter der Räuber und des Don Carlos galt ihm für ein Hindernis auf seinem Wege. Für Goethe gab es von vornherein mit diesem Manne keine Möglichkeit eines Verhältnisses.

Schillers Bericht an Körner vom 12. September befleißigt sich noch einmal der objektiv ruhigen Darlegung, die er bei den Briefen aus Weimar beobachtet hatte. Doch hört man den Unterton der wahrhaft furchtbaren Enttäuschung heraus. Goethe hat mit ihm eine weltmännisch feine und interessante Unterhaltung geführt, aber nicht die Spur eines Wunsches blicken lassen, auf Schiller und seine Lage einzugehen. Es war ihm wohl beim Blättern im Merkur das Gedicht „die Götter Griechenlands" aufgefallen; er hatte das Heft mitgenommen. Aber Goethe war gegangen, wie er gekommen war, ohne daß eine nähere Beziehung sich gebildet hatte. An demselben Tage, an dem Schiller an Körner schrieb, berichtete Frau Herder ihrem Mann nach Italien von dem mit Goethe unternommenen Ausflug, auch daß Schiller in Rudolstadt war. „Goethe betrug sich gut gegen ihn, und es war eine gute Stimmung." Auf der Rückfahrt hatte Goethe, durch Schillers Gedicht angeregt, den Frauen ein Stück seiner großen Aufgabe enthüllt, — wie er den griechischen Götterkreis als Dar-

ſtellung der Grundformen menſchlichen Lebens zu deuten gedachte. „Er war in der Stunde, da er dies alles ſprach, recht in ſeinem Himmel.“ Offenbar hat er ſelbſt nach dem empfundenen Zwang ſich wieder in ſeine Welt zurückgefühlt. Bei dieſer ſeiner Darlegung der großen objektiven Aufgabe trat jedenfalls der unermeßliche Unterſchied gegenüber Schillers ſchwärmeriſchen Subjektivismen hervor. Die oberflächlichen Beobachter, die nur die gewöhnlichen Maßſtäbe geſellſchaftlicher Berührungen anlegen, waren von dem Tage hochbefriedigt. Aber der tiefere Sinn fühlte: in dem Verhältnis zwiſchen Goethe und Schiller ſtand das Thermometer auf Null.

Es muß ausgeſprochen werden, daß in jenem Jahr der Gedanke an Goethe ein Pfahl in dem Fleiſch des Schillerſchen Lebens geweſen iſt. Wer hier in ſeine Stimmungen eindringen will, wird ſagen müſſen: er hatte das dunkle Gefühl, vor etwas ganz Fremdem, ganz Unbekanntem zu ſtehn, über das er doch nicht ſo einfach im Sinne der eigenen Art ſich hinwegſetzen konnte wie bei den andern. Er fühlte das Recht, vielleicht das höhere Recht dieſer ſo feſt in ſich geſchloſſenen Perſönlichkeit. So wurde er aus der mühſam errungenen Sicherheit herausgeſetzt. Dabei aber war er ſich mit Recht der Reinheit und Größe des eigenen Strebens und auch des eigenen Könnens bewußt. War er denn nichts, gar nichts für dieſen Mann? das wurmte und fraß. Nicht einmal ſo viel, um einen flüchtigen Blick der Beachtung zu verdienen? ja, was Schillers Art noch immer ſo völlig fremd war, um auch nicht das leiſeſte Bedürfnis nach einem Moment der Ergießung zu wecken? Immer ſtieß er auf dieſe entſetzliche reine Sachlichkeit. Da kommen dann die empörten Klagen über Goethes Art, das ganze Leben auf den höchſten Genuß der Eigenliebe zu berechnen, indem er nach allen Seiten Aufmerkſamkeiten ausſtreue und doch ſich ſelber immer ganz zurückbehalte; dazu tritt ein faſt fieberhafter Ausdruck des Wunſches, ihn aus ſeiner Hoheit

d Sicherheit herauszubringen. Schillers Gefühl für ihn ist „eine
ng sonderbare Mischung von Haß und Liebe". Einen solchen
enschen, der so gar nichts menschlich Hingebendes hat, sollten die
enschen nicht aufkommen lassen. Und wenn Goethe in der
nzen Überlegenheit nicht nur des größeren und reiferen Geistes,
dern auch des großen Herrn Schiller gegenübertritt, — dann
igt es wohl wie ein Aufschrei aus Schillers Seele: „Wie leicht
rd sein Genie von seinem Schicksal getragen, und wie muß ich
auf diese Minute noch kämpfen". Oder es kommt gar zu dem
chtbaren Wort: „dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal
Wege". Es bedrückt ihn schwer, wie er noch auf Jahre durch
ie Schulden in seinem besten Streben gebunden ist.

Er wußte nicht, daß in Wahrheit in dem ablehnenden Ver-
ten Goethes für ihn die schönste Hoffnung und das höchste Ziel
getan war. Allen Menschen gegenüber war er also doch noch
ht so weit, nach wenigen Unterredungen sich zu ihnen die in-
e Stellung geben zu können, bei der sein Selbstgefühl geborgen
ar. Es gab einen Gipfel, zu dem er noch emporklimmen mußte
t Aufgebot seiner letzten Kraft. Aber er hat auch diesen ge-
mmen. Jetzt erwartete er, Goethe werde ihm die Hand ent-
genstrecken. Später hat er sie ihm mit stolzem Freimut hin-
reicht. Und nun war es an Goethe, dankbar anzuerkennen. Er
annte in Schiller den Mann, der als der erste ihn in der Tiefe
ner Ziele begriff. Ob er wollte oder nicht, zu diesem Manne
ßte er hinübertreten. Er konnte nicht anders. Schiller eroberte
oethes Freundschaft als die Krönung seiner Bildungsarbeit.

Für den Augenblick bestärkte ihn auch dies Erlebnis in dem
tschluß, das Höchste aus sich zu machen und so die Menschen
zwingen, auch wenn sie nicht wollten. „Es ist eine Sprache,
alle Menschen verstehen, diese ist, gebrauche deine Kräfte."
fenbar um die volle Unbefangenheit zu erweisen, besprach er
e Goethische Iphigenie und den Egmont in der „Allgemeinen

Deutschen Literaturzeitung", kühl und als ein Ebenbürtiger. Den Helden der genialen Lebensführung in Egmont erkannte er nicht. Wer zweifelt aber, daß dies Werk, in der Genialitätsepoche entworfen und in Italien vollendet, wirklich einen Zwiespalt in sich trägt, und daß Schiller mit vollem Recht die willkürliche Herabsetzung des dramatisch-tragischen Interesses tadelte? Sein Meisterwerk produktiver Kritik gab er im „Merkur" in den Briefen über seinen eigenen Don Carlos. Es ist überaus bequem, über diese Arbeit immer nachzusprechen, daß Schiller hier mit Advokatenkünsten über innere Brüchigkeiten seiner Dichtung hinwegtäuschen wolle. Tatsächlich stellt er in glänzend geistreicher Weise den Hauptgesichtspunkt auf, unter dem sein Werk zu betrachten ist. Auch von seiner Analyse der Motive für Posas Opfertod hätte man nur ruhig lernen sollen. Die Erfindung des Opfertodes bleibt freilich eine tragisch unbrauchbare. Ohne Freude arbeitete er am Geisterseher fort. Im „Spiel des Schicksals" stellt er knapp und markig die Geschichte des Generals Rieger dar und beweist das Talent auch für die historische Anekdote größeren Stils.

Das Hauptwerk der Zeit, das nicht nur vollendet wurde sondern auch bereits erschien, war der erste Band seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande. So trat der Dichter der „Räuber" plötzlich unter die angesehenen politischen und historischen Schriftsteller Deutschlands. Die Historiker von Fach rühmen die Sorgfalt seiner Quellenbehandlung, überhaupt den großen Fleiß der Arbeit. Den unbefangenen Leser erfreut noch heute das wahrhaft bedeutend aufgefaßte Bild einer großen geschichtlichen Bewegung. In mächtigen Zügen führt er den Gegensatz der spanischen Weltmonarchie und der holländischen Republiken, zugleich den der beiden Konfessionen vor uns herauf. Mit starker Hand stellt er dann die handelnden Personen hin. Was sind das für Seiten, auf denen kurz hintereinander die Charakterköpfe Philipps II., Oraniens, Egmonts und Granvellas vor uns auftauchen und —

wieder in anderer Weise meisterhaft — das Bild der Margarete von Parma. Hier bemerkt man die Lust des jungen Schriftstellers zu lernen. Weit entfernt, sich diese Dinge nach seinen Ideen zurechtzulegen, möchte er sich vielmehr ganz durchdringen von dem Reichtum, den die Natur in den Seelen handelnder Menschen zu entfalten weiß. Die ganze massige Bewegung mit ihren immer neuen überraschenden Wendungen erzählt er mit spannender imposanter Kraft. Nirgends versagt die Gabe der psychologischen Verdeutlichung. Alles entsteht vor uns unter den besonderen Bedingungen nach durchaus glaublichen Motiven der in ihren Begehrungen ewig gleichen menschlichen Natur. In hohem Grade empfängt man daher von dem Geschehen den Eindruck der Notwendigkeit. In diesem Bedürfnis der seelischen Verdeutlichung verrät sich der Dichter ebenso wie in dem großen Zuge der wahrhaft künstlerischen Darstellung. Ein vollwertiges Kunstwerk der Geschichtschreibung war entstanden.

4. Professur in Jena. Verlobung.

Der Erfolg des geschichtlichen Erstlingswerks war groß. Schiller konnte anfangen, Schulden abzuzahlen und seine Verhältnisse in Ordnung zu bringen. Vor allem war der erste Grund zu der so heiß ersehnten bürgerlichen Existenz und Achtung in der gelehrten Welt gelegt. Nun brachte ihm dieser erste Versuch gelehrter Betätigung sogar eine Professur. Da Eichhorn Jena verließ, nahm man ihn für eine außerordentliche und freilich auch unbesoldete Professur der Geschichte in Aussicht. Gute Freunde und Freundinnen waren hinter den Koulissen tätig. Goethe aber nahm die Angelegenheit in die Hand. In einem eigenhändigen Promemoria brachte er im Einverständnis mit dem eigenen und dem Gothaer Herzog die Sache vor das geheime Konsilium, da Schiller geneigt sei, einem Ruf zu folgen, sich durch Schriften und

besonders durch seine Geschichte des Abfalls der Niederlande einen Namen erworben habe, von Personen, die ihn kennen, auch von seiten des Charakters und der Lebensart vorteilhaft geschildert werde, auch im Betragen ernsthaft und gefällig sei, „und man kann glauben, daß er auf junge Leute guten Einfluß haben werde". Er unterließ nicht, gebührend hervorzuheben, daß diese Akquisition ohne Aufwand zu machen sei. Schiller hatte alsbald das Gefühl, daß er sich habe übertölpeln lassen. Die Erwerbung des Magisterdiploms kostete beträchtliches Geld. Ein bedeutender Verlust an seinem Hauptkapital, der Unabhängigkeit und Zeit für schriftstellerische Arbeiten, war mit der Übernahme der Professur verbunden. Im Dezember 1788 erhielt er das vorläufige Reskript der Bestallung und zwar nominell zum Professor der Philosophie, da die Geschichtsprofessur bereits versehen war.

Im März mietete er seine Wohnung (in der Jenergasse 26) bei den Demoiselles Schramm, in der sogenannten Schrammei, wo er bis zum 7. April 1793 gewohnt hat, — ein Haus von oben bis unten mit Studentenwohnungen angefüllt. Beziehungen achtungsvoller Freundlichkeit haben sich, als er im Mai wirklich übersiedelte, mit den Theologen Griesbach und Paulus, mit dem Philosophen Reinhold, dem Juristen Hufeland, mit Schütz, dem Herausgeber der Jenaer Literaturzeitung, hergestellt. Die Frauen der Jenaer Gesellschaft waren Schiller nicht angenehm. Frau Griesbach — übrigens eine wahre und getreue Freundin — konnte ihm durch täppisch zudringliche Vertraulichkeit recht lästig werden.

Am 26. Mai 1789 abends um 6 Uhr bestand er mit seiner Antrittsvorlesung rühmlich und tapfer das Abenteuer auf dem Katheder. Wie sich's gehörte, wenn Friedrich Schiller zur deutschen Jugend sprach, war der größere Teil der Jenenser Studenten zugegen. Reinholds Auditorium mit seinen 80 Plätzen reichte bei weitem nicht. Man beschloß, in Griesbachs Saal, der für 400 Raum bot, aber am andern Ende der Stadt lag, umzuziehen.

Die ganze Menge rannte und drängte sich die lange Straße herunter, um noch einen Platz zu bekommen. Feuerlärm entstand, — die Wache trat unter das Gewehr. Dann fliegt die Erklärung von Mund zu Mund: der neue Professor liest. Wie durch Spießruten folgt Schiller mit Reinhold unter den Augen der ganzen Stadt dem Strom. Auf dem mühsam erreichten Katheder hat er mit den ersten Sätzen die volle Ruhe, spricht kraftvoll und klar und macht großen Eindruck, so daß auch bei der zweiten Vorlesung die Zahl der 500 Hörer unvermindert bleibt. Die begeisterte Jugend bringt ihm abends ein dreifaches Vivat und Nachtmusik unter seinem Fenster.

Die beiden Vorlesungen hat er im Teutschen Merkur als Abhandlung herausgegeben unter dem Titel: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Wie läßt sie uns hineinschauen in die Bewegung der Schillerschen Gedanken!

Da bist du nun also, Friedrich Schiller, — so scheint er zu sich zu sprechen, — Professor der Geschichte. Du sollst junge Leute hineinführen in ein großes Fach des Wissens zur Vorbereitung auf ihren künftigen Beruf. Was fängst du in dieser sonderbaren Lage an? Von Geschichte weißt du nichts. Überhaupt aber liegt es nicht in deiner Art, Fachgelehrter und Fachlehrer zu sein, — ja, was man so für den äußeren Zweck der Berufsbildung braucht, verstehst du nicht einmal zu schätzen. Dir ist immer an den Dingen, an der Wissenschaft nur das wichtig gewesen, wodurch du selber innerlich gewachsen bist, dich in deiner Stellung zum Leben gefestigt hast. Deine Art ist nicht, ein Fach zu lernen, sondern Gedanken zu erleben. Was sollen die Studenten bei dir suchen?

Aber dann richtet ihn der rettende Gedanke auf. Ist es nicht überhaupt der Standpunkt des untergeordneten Menschen, für ein Fach zu lernen und für einen äußeren Zweck? Sollt' es nicht auch für die Studenten das Wichtigste sein, daß sie als Menschen wachsen

und um ihrer lebendigen Bildung willen in Verkehr treten mit einer lebendigen Persönlichkeit, welche nach Wahrheit ringt, sich in ihrer Menschheit zu vollenden? Und mit kühner Wendung faßt er den für ihn einzig möglichen Entschluß. Er wird bewußt auf jeden Versuch verzichten, ein Fachprofessor zu werden. Er wird in seinen Studenten sich nicht an das künftige Berufswesen, sondern an den Menschen wenden. Unter dieser Grundidee gestaltet er die Rede, mit der er sich einführt.

Überlassen wir dem Brotgelehrten, in peinlicher und ängstlicher Mühe sich das kümmerliche Wissenshäufchen zusammenzuscharren, das ihn für einen bürgerlichen nährenden Beruf befähigt. Lassen wir ihm die Mißgunst gegen jedes freie Streben, den Neid auf jeden besseren Erfolg, die Enge des Blicks und der Seele, die sich um keinen Preis herausverirren mögen aus dem kleinen Kreise, der Amt und Geld bringt. Der philosophische Kopf lernt, weil er begreifen will. Jedem Mitarbeiter ist er dankbar, jeder Fortschritt des Wissens wird ihm zur Lust, wenn er irgend zu der großen Einheit strebt, in der alle Teile der Erkenntnisarbeit zusammengreifen.

Schiller will lesen für philosophische Köpfe. Er hatte trotz allem den Ton getroffen, der den großen Universitätslehrer macht. Denn das ist derjenige, der die eigene Arbeit unter dem höchsten Gesichtspunkt sieht und die Hörer vor die höchste Aufgabe stellt. Aller gute Wille des Menschen erwacht, wenn man ihn ernst und heilig nimmt. Die studierende Jugend aber hungert und dürstet — heute wie damals — nach Ideen. Es liegt an ihren Lehrern, so oft sie einen äußerlich gerichteten, leeren und ideenlosen Eindruck macht.

Nun spricht Schiller von der Universalgeschichte als Objekt für einen philosophischen Kopf. Als schriebe er die Eingangsstrophen seiner „Künstler" um, so stellt er das Bild des Urmenschen in seiner Dumpfheit dem lichten Bilde der Gegenwart, dem Zeitalter der

Vernunft, gegenüber. Wieder mit dem Instinkt des geborenen Lehrers packt er in einer geistreichen Auseinandersetzung die Hörer mit dem, was ihnen vor Augen liegt. Damit sie, so wie sie sind, in diesem Hörsaal sich zusammenfanden, dazu mußte die ganze Arbeit der Geschichte geschehn. Zur Universalgeschichte gehört alles, was im Gange der Zeiten als ein Moment mitgewirkt hat zur Emporentwicklung der gegenwärtigen Zustände. Freilich sehen wir von dem Gang der Geschichte, der ein gleichmäßiger Strom war, nur einzelne Wellen. Ohne Kunde liegen uns die Zeitalter vor Entstehung der Sprache und sogar noch die vor Erfindung der Schrift; sagenhaft sind die ältesten, lückenhaft die späteren Überlieferungen. Hier setzt die ergänzende Arbeit des Historikers ein, diejenige (möchten wir in Schillers Sinne hinzusetzen), zu der er ein Stück Dichter sein muß. Er sucht den Zusammenhang herzustellen in einem einheitlichen Gefüge von Ursachen und Wirkungen. Dabei stützt er sich, indem er nach der Analogie eigener und späterer Erfahrungen das Frühere zu verdeutlichen sucht, auf die unveränderliche Einheit der Naturgesetze und des menschlichen Gemüts. Die Ereignisse früher werden sich so erklären wie die später erlebten. Die Geschichte soll uns psychologisch deutlich werden. Schiller deutet auf das Verfahren, in dem seine eigene Stärke lag.

Das allerletzte Ziel freilich wäre das wirkliche Verstehen des Geschehens. Dies hätten wir, wenn uns die höchste Notwendigkeit aufginge in einem Zusammenhang der Mittel und Zwecke, — wenn wir die Ziele der Vorsehung begreifen könnten, um deren willen sie das Frühere fügte, damit das spätere Endziel möglich wurde. Doch würde dieser Gedanke, zu früh in unsere Forschung hineingetragen, sie arg verwüsten. Es ist nur die letzte Idee, der wir uns nähern. Aber schon die Annäherung an diesen Gedanken der göttlichen Weltordnung gibt der Tätigkeit des Geschichtsforschers einen hohen Wert.

In dieser Arbeit an dem vielleicht größten Gegenstande der Erkenntnis liegt eine unmittelbare sittliche Erhebung, in die Schiller seine Rede ausklingen läßt. Auch darin verstand er das Gemüt der Jugend und des richtigen Hörers. Sie wollen menschlich wachsen in ihrer geistigen Anspannung. Sie sehnen sich — wenn es ihnen nur zuteil würde! — danach, mit ihrem ganzen Menschen beim Lernen und Arbeiten beteiligt zu sein. Die Geschichte in ihrem ewigen Gang überdauert die Menschen und die Geschlechter. Sie sieht das selbstische Wollen sich auflösen in höheren Wirkungen. Sie sieht, „daß der selbstsüchtige Mensch niedrige Zwecke zwar verfolgen kann, aber unbewußt vortreffliche befördert". Alle Zeiten haben gearbeitet für unser menschliches Jahrhundert. So sollen auch wir uns als Arbeiter fühlen für die kommende Zeit. „Ein edles Verlangen muß in uns entglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt an die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unsern Mitteln einen Beitrag zu legen — und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. Wie verschieden auch die Bestimmung sei, die in der bürgerlichen Gesellschaft Sie erwartet — etwas dazu steuern können Sie alle! Jedem Verdienst ist eine Bahn zur Unsterblichkeit aufgetan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die Tat lebt und weiter eilt, wenn auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte."

Nach dem glänzenden Beginn kam für Schiller ein arbeitsames Dozentenleben. Er ist das Gefühl nie ganz los geworden, daß er in die Universitätswelt doch eigentlich nicht gehörte. Zu anders gerichtet war sein Wesen; zu sehr bedeutete auch dies für ihn in Wahrheit nur einen Durchgangspunkt zum Herausarbeiten seines angeborenen inneren Berufs. Nie konnte er wirklich aufgehen in den so besonderen Interessen der akademischen Welt und

ist in diesem Sinne unter den Professoren immer fremd geblieben. Von der charakteristischen Kleinlichkeit und neidischen Gehässigkeit der akademischen Kollegen bekam er gleich im Anfang ein starkes Stück zu spüren, als der Professor der Geschichte Heinrich — dieser Heldentat allein verdankt er seine Unsterblichkeit — das Plakat der Schillerschen Antrittsvorlesung in den Buchläden durch den Pedell herunterreißen ließ, weil sich Schiller auf ihm als Professor der Geschichte (statt der Philosophie) bezeichnet hatte. „Ist dies aber nicht erbärmlich?" „Mit solchen Menschen habe ich zu tun." Seine Seele lebte in der beständigen Sehnsucht nach den Freundinnen in Rudolstadt. Bei einem kurzen Besuch in Jena hatte er wenig von ihnen, — gerade genug, um die Sehnsucht noch zu steigern.

Mit der Arbeit des neuen Amts nahm er es ernst, soweit es ihm bei seiner Lage möglich war. Im ersten Semester las er allerdings nur ein zweistündiges Publikum „Einleitung in die Universalgeschichte" (am Dienstag und Mittwoch von 6—7 Uhr abends), in den darauf folgenden aber Semester für Semester eine fünfstündige Privatvorlesung, in der er jedesmal eine große Epoche der Weltgeschichte behandelte. Er ist dabei wirklich von der ersten Menschengesellschaft bis zur Gegenwart vorgedrungen. Daneben las er in einem einstündigen Publikum einmal über römische Geschichte, ein andermal über die Kreuzzüge, später über die tragische Kunst. Da er in der ersten Zeit ablas, war jeden Tag eine ganze Vorlesung auszuarbeiten. Später sprach er nach seinen Notizen frei, wodurch er einige Stunden für seine sonstige Arbeit gewann und noch lebendiger wirkte. Er erlebte, nicht ohne ein Gefühl der Enttäuschung, was doch ganz natürlich war, daß die Zahl der Zuhörer sehr zurückging, — von 500 im ersten Semester auf 32 im zweiten (in dem er sich aber auch mit seiner Ankündigung um 14 Tage verspätet hatte). Daneben wollte die ausgedehnte schriftstellerische Arbeit besorgt sein, für

den Teutschen Merkur und für die Thalia. Ferner gab er ein großes Sammelwerk mit reichlicher Hilfe anderer heraus, — die einzelnen Abteilungen eröffnete er mit universalhistorischen Übersichten. Es war die „Allgemeine Sammlung historischer Memoires, vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten, durch mehrere Verfasser übersetzt, mit den nötigen Anmerkungen versehen und jedesmal mit einer universalhistorischen Übersicht begleitet und herausgegeben von Friedrich Schiller, Professor der Philosophie in Jena." Der erste Band erschien im November 1789.

Etwas vom Schönsten akademischen Lebens ist Schiller zuteil geworden. Es sammelte sich um ihn ein kleiner Kreis junger Männer, die meist denselben Mittagstisch mit ihm nahmen, und denen er weit mehr Freund als Lehrer war. Die Innigkeit und der Reichtum dieser Beziehungen nahm mit den Jahren zu. In den Tagen der jungen Ehe, als auch Lotte daran teilnahm, und in den Tagen des ausbrechenden schweren Leidens war die schönste Zeit seiner akademischen Tafelrunde. Da war der Sohn der Frau von Stein, Goethes früherer Zögling, Fritz; dann Fischenich aus Bonn, ein tüchtiger und ernster Mensch, später Rechtsprofessor in seiner Vaterstadt, der Lotte Mutter nannte und sie ihn Sohn. Behaghel aus Adlerskron, ein Livländer, war aus russischem Militärdienst ausgeschieden und studierte in Deutschland. Karl Graß, gleichfalls aus Livland, wurde Maler. Dr. Erhard aus Nürnberg, ein philosophischer Arzt, belebte den Kreis. Fichard aus Frankfurt a. M., die Schwaben Göritz und Niethammer kamen hinzu. Friedrich v. Hardenberg — später als Dichter Novalis genannt — brachte seine reiche Seele und seine schwärmerische Liebe und Verehrung für Schiller. Man ahnt das bewegte geistige Leben unter diesen so verschiedenen begabten Menschen. Gerade trat Schiller aus der Carlosstimmung, in der er die Welt im Medium der Jünglingsempfindungen sah, hinüber in die ernste Arbeit des

reifen Mannesalters. So vermochte er mit ihnen zu fühlen und zugleich mit seinem Ernst ihnen vorzuleuchten. Er hatte selbst die größten Krisen innerer Entwicklung noch vor sich. Er konnte von ihnen lernen und hat durch seinen Umgangskreis den entschiedensten Einfluß erfahren, indem das immer wieder mit Leidenschaft aufgenommene Gespräch über die kantische Philosophie sein Interesse in dieser Richtung bestimmte. Er aber brachte zu ihnen seine außerordentliche Gabe des dialektischen Gesprächs, seine Kunst, Gedanken aufzufassen und selber erst die in ihnen liegende Tiefe und Bedeutung zu entwickeln. Er gab die Energie seiner ganz und gar aufs Geistige gerichteten Persönlichkeit; er nahm sie mit in seinem gewaltigen Streben nach dem Unendlichen, dem Letzten, der wahrhaft philosophischen Gewißheit; darüber hinaus aber lag das noch höhere Ziel, im Verkehr mit der Wahrheit einen rechten Menschen in sich auszubilden. In solcher Verbindung des Universitätslehrers mit seinen Schülern, — dem Allerbesten, was das Universitätsleben gibt, — bei der im aufrichtigen Streben nach der Wahrheit eine Verbindung von Seele zu Seele sich bildet und die Wissenschaft, aus den Büchern heraustretend, lebendig wird im Gespräch des älteren mit den jüngeren Freunden, stellt gleichsam der älteste und wahre Begriff der Akademie sich her, wie ihn Plato, die sokratische Liebe zu den Jünglingen zur Gesellschaftsform festigend, geschaffen hat. In höherem Sinne als mancher Fachgelehrte war Schiller hier „akademischer Lehrer". Er gab seinen jüngern Freunden ins Leben mit, was wirksamer ist als fachwissenschaftliche Belehrung und was, wie die Erfahrung zeigt, allein in dankbarem Gedächtnis gehütet wird: die Erinnerung an einen großen, reinen Menschen, an einen ganzen Mann.

Das Semester ging zu Ende. Schiller eilte nach Lauchstädt, wo Karoline und Lotte zur Kur waren. Da führte die kluge Karoline die Entscheidung herbei. Sie verriet Schiller, daß Lotte ihn liebe. Er reiste weiter nach Leipzig und schrieb am 3. Au-

guſt 1789 von dort ſeine Werbung. In ihrer ſtillen ſchönen Weiſe gab Lotte ſchriftlich ihr Jawort. In Leipzig bei Körners haben ſie ſich zuerſt als Brautleute geſehen. Der alte Freund zeigte leider wenig Mitfreude bei ihrem Glück. Für Schiller aber war es die Löſung ſo langer Unruhe und Zweifel. Je mehr die Verlobung einſtweilen geheim blieb, um ſo reiner war ihr Glück. Auch das Letzte durfte er als erreicht anſehn, die häusliche Exiſtenz mit einer geliebten Frau, die dem Flüchtling ein Heim gab unter jenen Menſchen, zu deren Kreiſe er ſich gern rechnen wollte, und unter denen er doch noch immer ein Fremder geblieben war. Und wenn ſie nun noch eingemauert blieben, jeder in ſeiner eigenen Welt, ſo brauchte er ſie nicht mehr, — er hatte ſeine Welt für ſich.

Eigen, rein und groß iſt der Ton, in dem bei Schiller das Gefühl der Liebe klingt. Da iſt der Ruf der Zuverſicht, daß ſein beſtes Leben ihm neu zurückkommen wird. „Ich fühle, daß eine Seele in mir lebt, fähig für alles was ſchön und gut iſt. Ich habe mich ſelbſt wieder gefunden.“ Alle Gedanken in ihm nehmen einen höheren Schwung, und alle führen auf ſeine Liebe zurück. Er entdeckt vor den Herrlichkeiten der Natur, wie nur wir ihr den Reichtum unſerer Seele leihen; an ihrer ewigen Gleichheit und Beharrlichkeit gewinnen wir nach aller Unruhe unſerer Leidenſchaften unſere Ruhe wieder. „Aber ich laſſe mich von meinen Träumereien fortreißen — —. Die Erinnerung an euch führt mich auf alles, weil alles wieder mich an euch erinnert.“ „Ich weiß, wo ich mich immer finde.“ Er erfährt das Gefühl, das die große Liebe macht, — daß ſie ſein ganzes Leben ſei, das Leben ſelber, — daß ſie alſo auch geweſen ſein muß, ſolange dies Leben dauert, und er ſpricht dies Gefühl in tiefſinnigen und tiefbewegten Worten aus. Er las ihre Briefe vom vorigen Jahr, die ihm nun ſo froſtig ſcheinen „Sie machten mich traurig, denn ich glaubte in dem Augenblick, wo ich ſie las, ihr hättet ſie ſoeben erſt geſchickt und wir ſtünden noch ſo miteinander. Schon der Gedanke, daß wir uns einmal

weniger waren, schlägt mich nieder, die Liebe muß hinter sich wie vor sich Ewigkeit sehn. Es sind welche darunter, die von Trennung sprechen, von der Notwendigkeit, entfernt von einander zu leben, in die man sich fügen müsse. — War es möglich, daß euch euer Genius nicht die Hand hielt, als ihr dieses niederschriebt? Trennung — ich kenne und sehe keine andre mehr als diejenige, die uns von allem — und also auch von jeder Erinnerung trennt. Mein ganzes zeitliches und ewiges Leben ist an diesem einzigen Haare befestigt, und reißt dieses, so habe ich nichts mehr zu verlieren." Mit jedem Tage wächst das Glück dieses Gefühls. „Ach die Liebe ist das einzige in der Natur, wo auch die Einbildungskraft selbst keinen Grund findet und keine Grenze sieht." Ganz in einander werden sie leben; die Menschen um sie her werden es garnicht begreifen; ihr himmlisches Dasein wird für sie ewig ein Geheimnis sein.

In solcher Sprache redet nur die große und wirkliche Liebe, die das ganze Leben durchdringen und sein Mittelpunkt werden, ja alles frühere Leben in einem neuen ersetzen will. Es ist in diesen Bekenntnissen nur ein höchst auffallender Zug. Sie enthalten kein „du", sondern ein „ihr" und sind fast durchweg an beide Schwestern gerichtet. Auch wenn Schiller, wie der Liebende es so gern tut, sich glänzende Bilder ihres künftigen Zusammenlebens ausmalt, denkt er es sich immer als ein Leben mit beiden Schwestern. „Wäret ihr schon mein! Wäre dieses jetzige Erwarten das Erwarten unserer ewigen Vereinigung! Meine Seele vergeht in diesem Traume. Schon im lebhaften Gedanken an euch fühl ich meine Seele reicher, göttlicher und reiner — —. Was wird es sein, wenn ihr mir wirklich gegeben seid, ihr meine Engel, wenn ich Leben und Liebe von euren Lippen atmen kann." Er spricht von dem bevorstehenden Wiedersehn. „In Einem Kusse, in Einer Umarmung, in Einem Blicke auf eure lieben Gestalten möchte ich es genießen." Als Karoline diese Briefe in

ihrer Biographie des Schwagers zuerst mitteilte, setzte sie für das „ihr" ein „du", als wären sie an Lotte allein gerichtet. Noch vielsagender ist, daß, wie es scheint, Schillers Tochter die Antwortbriefe Karolinens vernichtete. Wir haben sie nicht. Und doch zeigt sich hier nichts Unrühmliches und kaum eine Schwäche der Empfindung. Schiller, möchte man sagen, liebte die Liebe als ein Gefühl, in dem im Anfang für beide Raum war, obschon er durchaus nur die eine als seine Frau dachte. Es fehlte zunächst das rein leidenschaftliche Moment, das außer dem Besitz der einen in der Welt nichts sieht, was noch Bedeutung hätte. Karoline von Dacheröden sah gerade darin etwas Herrliches. „Einzig schön ist das Verhältnis unter euch, je schöner, je freier und erhabener es über alles Leidenschaftliche ist." Wir glauben hier bei einer Eigenheit Schillers zu stehn, die zu seiner Größe gehört, aber doch eine eigentümliche Grenze seines Gefühlslebens deutlich macht, — welche denn z. B. in seiner Dichtung im bestimmtesten Unterschied von der Goethischen sehr klar zu spüren ist.

Lottes schönes stilles Herz litt bald unter dieser seltsamen Dreieinigkeit. Aber Schiller bleibt ganz ohne Ahnung, daß der Grund ihres Kummers in ihm liegt. „Kummer drückt dich, meine teure Lotte, nicht Krankheit allein, dein Brief hat mich geängstigt. Was ist dir? Du hast düstere Blicke in die Zukunft, dein Herz ist gedrückt." Und wie bedarf er des reinen Verhältnisses mit ihr! „O erhalte mir deine Zufriedenheit, die stille sanfte Gleichheit deiner Seele. — — Laß mich immer — immer in den tiefsten Grund deiner Gedanken blicken — und wenn alles trüb und umwölkt ist um uns her, so laß deine Seele mir helle sein." Wie es dem liebenden Mädchen natürlich ist, deutete sie sich Schillers Unpersönlichkeit in der Liebe so, daß er Karoline mehr liebe, und war zu der Tat bereit, die ihr Tod hätte werden müssen, ihn Karoline zu überlassen, deren Ehe ja leicht zu lösen war. In ihrer Not hat sie sich an die kluge und feine Karoline von Dache-

röden gewandt und den vortrefflichen Rat erhalten, sich mit Schiller zu erklären. Sie hat auch diese Erklärung tapfer herbeigeführt und sich bei Schillers Auskunft begnügt, so wenig genügend sie eigentlich war. Daß aber Schiller ihre eigentliche Not so garnicht verstand, das beweist unwiderleglich, wie sicher er seiner Liebe zu ihr, zu Lotte war, wie nicht im entferntesten er die Empfindung hatte, ihr in seiner Liebe etwas zu entziehn.

Die wahre Erklärung der Sache ist diese: er hat von Anfang an nur Lotte wahrhaft geliebt. Aber er hat sich so daran gewöhnt, daß ihr ganzer Verkehr von Karoline geteilt wurde, — daß er sie nun nicht auseinanderdenken kann. Ja, es ist bei seinem Wesen für ihn der allerfeinste Genuß der Liebe gewesen, daß er das geistreiche Gespräch an die reifere und beweglichere Karoline richtete, dabei aber der Anwesenheit der geliebten Lotte in stillem, tiefem Glücksgefühl sich bewußt war. In seiner Art liegt, auch bei dem kommenden Leben der Ehe zuerst an seine geistige Schönheit zu denken. Darum möchte er ihm diesen einzig wohltuenden Verkehr zu dreien erhalten. Vor allem war ihm doch, worauf es ankommt, jedes leidenschaftliche Gefühl für Karoline fremd. Die Loslösung von ihr hat sich bald und ohne alle Schwierigkeit vollzogen. Die regellosen Wendungen ihrer Lebensreise sah Schiller sehr verstimmt und erkältet mit an. Dagegen hat die lange Geschichte seiner glücklichen Ehe bewiesen, wie rein und wohlbegründet von Anfang das Verhältnis zu seiner Lotte war. —

Immer neue Pläne — nach Mainz, Berlin, Wien, Mannheim — tauchen in den Briefen der Liebenden auf. Herzlich entleidet ist Schiller die Universitätsexistenz, verbunden mit der ganzen Begleitung von fatalen Umständen, die von dem Professorleben unzertrennlich sind. Er möchte seine Frau nicht in diese Verhältnisse bringen. Schließlich mußte doch im Engen der kleine Anfang gemacht werden. Der Herzog sollte einen geringen festen

Gehalt geben und tat es, indem er einigermaßen verlegen sich entschuldigte, daß er über zweihundert Taler nicht hinausgehen könne. Mit achthundert Talern wollte Schiller in Jena auskommen. Die sechshundert waren durch Kollegiengelder und schriftstellerische Arbeit, vielleicht auch einen kleinen Zuschuß der Schwiegermutter zusammenzubringen.

Und so wurde die Verlobung endlich am 18. Dezember 1789 der Mutter Lottens mitgeteilt, die aus allen Himmeln fiel. Die beiden Briefe Schillers an sie vom 18. und 22. Dezember verdienen eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte der Diplomatenkunst. Wie er ihr Herz zu bestürmen und zu erschüttern weiß, so beschwichtigt er ihre Sorgen durch die Darlegung der äußeren Verhältnisse. Endlich da der bürgerliche Professor als Schwiegersohn für die altadelige Hofdame etwas schwierig zu denken war, erbittet und erhält er zu einer Art Ausgleichung des Standesunterschieds vom Herzog von Meiningen den Hofratstitel.

Die Verlobung war erklärt und erregte in allen thüringischen Herzogtümern, an der Universität und in der Gesellschaft, weidliches Gerede. Sie war ein schrecklicher Schlag für Charlotte von Kalb, die sich wie eine Rasende gebärdete, — so daß Lottchen der Gedanke kommen konnte: in Italien würde die Gekränkte ihr mit einem Dolchstich hinüberhelfen. Sie hatte sich scheiden lassen wollen, um Schiller zu heiraten. Ihr ganzes Leben war zerbrochen. Als Lotte sie in Gesellschaft trifft, sieht sie aus wie ein rasender Mensch, bei dem der Paroxysmus vorüber ist. Das Gespräch will nicht von der Stelle. Wie ein geschiedener Geist sitzt sie da. Im rechten Gegensatz zu diesem Gespenstereindruck steht das kräftige und strahlende Glücksgefühl der alten Eltern in Schwaben.

Der 22. Februar 1790 war Schillers Hochzeitstag. Am 18. reiste er nach Erfurt, wo Braut und Schwägerin bei Karoline von Dacheröden zu Besuch waren. Am 21. abends kamen sie

nach Jena zurück. Am 22. trafen sie in Kahla die chère mère. Von da fuhren sie gegen 2 Uhr direkt nach dem kleinen Dorfe Wenigenjena. Nur die chère mère und Karoline waren zugegen, als dort um 5 Uhr in der Dorfkirche der „kantische Theolog" Adjunkt Schmidt die Trauung vollzog. Es gelang Schiller zu seiner Freude, alles Feiern und alle Überraschungen der Bekannten, alle Anschläge von Studenten und Professoren zu vermeiden. „Den Abend", schreibt Lotte im Tagebuch, „brachten wir still und ruhig miteinander in Gesprächen zu beim Tee." Nach acht Tagen verließ die Mutter, nach etwa sechs Wochen auch Karoline das Seegnersche Haus, in dem Schiller ihnen Wohnung besorgt hatte. Und Schiller war mit seiner jungen Frau allein.

5. Ehe. Die Geschichtsstudien. Schillers Krankheit.

Schillers führten keine eigene Wirtschaft. In der „Schrammei" wurden nur ein paar Zimmer hinzugemietet. Sogar den Mittagstisch nahmen sie bei den Jungfern Schramm. In die ganze junge Freundschaft Schillers trat Lotte mit hinein.

Er aber lebte wirklich auf in dem Glück seiner jungen Ehe. Nach allen Seiten kann er es nicht genug verkünden. „Was für ein schönes Leben führe ich jetzt. Ich sehe mit fröhlichem Geiste um mich her, und mein Herz findet eine immerwährende sanfte Befriedigung außer sich, mein Geist eine so schöne Nahrung und Erholung. Mein Dasein ist in eine harmonische Gleichheit gerückt; nicht leidenschaftlich gespannt, aber ruhig und hell gingen mir diese Tage dahin. Ich habe meiner Geschäfte gewartet wie zuvor und mit mehr Zufriedenheit mit mir selbst." Von jetzt an wollte er eigentlich erst sein Leben datieren. Wie mag das Herz des alten Vaters geschlagen haben, als er ihm schrieb: „Ich lebe die glücklichsten Tage, und noch nie war mir so wohl als wie jetzt in meinem häuslichen Kreise." Sogar sein vergangenes Leben erschien ihm nun in einem milderen Licht. „Jetzt da ich

am erreichten Ziele stehe, erstaune ich selbst, wie alles doch über meine Erwartungen gegangen ist. Das Schicksal hat die Schwierigkeiten für mich besiegt, es hat mich zum Ziele gleichsam getragen."

Denn es war ja das heiß und wie mit Verzweiflung erstrebte Ziel. Er war der Menschen einer geworden, die in geachteter bürgerlicher und häuslicher Existenz ihr Leben gerettet haben. Mit dem Pariadasein stürmischer Jugendjahre war es vorbei. Aber das Zutrauen aller bewahrten Jugendkraft war geblieben. Er sah mit Zuversicht in die Zukunft neuer und besserer dichterischer Leistungen. „Wenige Jahre, und ich werde im vollen Genuß meines Geistes leben, ja ich hoffe, ich werde wieder zu meiner Jugend zurückkehren, ein inneres Dichterleben gibt mir sie zurück. Zum Poeten machte mich das Schicksal, ich könnte mich, auch wenn ich noch so sehr wollte, von dieser Bestimmung nie weit verlieren."

Wollen wir das Beste an seiner Ehe rühmen, so finden wir es darin, daß sie im vollsten Sinne des Worts eine Ehe, nämlich von unverbrüchlicher Festigkeit und innerer Sicherheit war. „Es war ein Frühlingstag", hatte Lotte in jener Tagebuchaufzeichnung geschrieben, „wie heute, 1806, wo ich dieses mit Schmerzen niederschreibe." Und: „So verging der Tag, der so viele Freuden in seinem Gefolge hatte und so viele Schmerzen." Denn eine rechte Schule der Prüfungen wurde ja der jungen Frau bereitet. Kaum nach einem Jahr des ungetrübten Glücks begannen die beständigen Todessorgen um den Mann. Aber wie er in seinem Hause die Zufriedenheit fand für all sein Wünschen und Begehren und nicht darüber hinaus sah, so lebte sie in der ruhigen und fraglosen Sicherheit ihrer und seiner Liebe. Er blieb verschont von all den kleinen Auseinandersetzungen über die innersten Bedingungen des Lebens, die mehr als irgend etwas anderes Kraft und Seele zernagen. Bei der klaren Selbstverständlichkeit des ganzen häuslichen Daseins, die eigentlich die wahre Ehe macht,

konnte er sich ungestört seinem Lebenswerk widmen. Nur so war es möglich, daß der kranke Mann der mächtigen Arbeit gewachsen blieb; nur so konnte bei der mächtigen Arbeit der sieche Leib erhalten werden bis zum allerletzten Lebensrest. Wenn irgend jemandem noch außer ihm selbst verdanken wir Lotte seine Taten. Bescheiden zurücktretend hat sie ihm das Leben bereitet und die Jahre nach seinem Tode allein in seinem Gedächtnis zugebracht. Sie hat ihn um einundzwanzig Jahre überlebt und ist in Bonn am 9. Juli 1826 gestorben, wo sie, so weit entfernt von ihm, auf dem wundervollen Kirchhof ruht. Der Brief, den sie einige Jahre vorher an den alten Freund und Sohn Fischenich über Bonn und den Rhein geschrieben hat, ist noch voll von der feinen Beweglichkeit ihres sinnigen und liebevollen Geistes. In dem ganz herrlichen Brief, in dem ihre jüngste Tochter Emilie, die allein von den Kindern zugegen war, der älteren Schwester Karoline den Tod der Mutter anzeigt und erzählt, hat sie ihr das schönste Denkmal errichtet, und der Brief bezeugt zugleich, welch eine hohe Bildung in dem Schillerschen Hause heranwuchs.

Der junge Ehemann konnte und durfte seine Arbeit nicht unterbrechen. Die Memoiren, die Kollegien und die Thalia besetzten seine ganze Zeit. Im Sommer las er neben der großen Vorlesung ein Publikum über die Tragödie, ohne ein Buch heranzuziehen, aus eigenen Reminiszenzen und Erfahrungen und nach den tragischen Mustern. Da hörte dann wohl Lotte im Nebenzimmer zu. Täglich vierzehn Stunden lesend oder schreibend war er im Juni mit seinem Dreißigjährigen Kriege beschäftigt, der für den August fertig sein sollte. In Göschens Historischem Kalender für Damen auf das Jahr 1791 sind im September wirklich die beiden ersten Bücher erschienen (bis zur Schlacht bei Breitenfeld). Das dritte Buch wurde für den Herbst 1791 unter großen Mühen vollendet. Mit dem vierten schloß er im Herbst 1792 das Werk im Historischen Kalender auf das Jahr 1793 eilig ab.

Nach dem arbeitsreichen Semester fuhr er im Oktober nach Rudolstadt, um sich einmal ganz zu erholen. „Zwölf Tage brachte ich in Rudolstadt mit Essen, Trinken und Schach- oder Blindekuhspielen zu."

In den beiden ersten Jahren seiner Ehe vollendete Schiller im wesentlichen seine geschichtlichen Studien. Fast genau mit dem Jahre 1792 begannen die philosophischen. So gehörte diese Zeit dem ganz bewußten Aufbau seiner Bildung. Er eignete sich auf seine eigene Weise die beste Bildungsarbeit der Epoche und der Nation an und wurde dadurch befähigt, ein Dichter von allgemeiner nationaler Bedeutung zu werden. Denn in unseren Zeiten lauscht nun einmal das ganze Volk nur denjenigen, die auch auf den Höhen des menschlichen Wissens stehen.

Will man seinen geschichtlichen Arbeiten gerecht werden, so muß man diejenigen herausnehmen, die wirklich für ihn zeugen. Als die ernsteste wird von den Historikern von Fach die Geschichte des Abfalls der Niederlande betrachtet. Die Geschichte des dreißigjährigen Krieges ist in populärer Absicht verfaßt, und das dichterisch-schriftstellerische überwiegt in ihr das geschichtliche Interesse. Auch unter den kleineren Schriften können nicht alle für den Historiker Schiller in Anspruch genommen werden. Mehrfach hat er fremde Leistung nur schnell überarbeitet. Durch Kants Aufsatz über den mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte wurde er zu seinem übrigens doch selbständigen Versuch „Etwas über die erste Menschengesellschaft" angeregt. Über die Sendung Moses' hat er in doppelter Abhängigkeit geschrieben, zunächst von Reinholds freimaurerischem Buche über die hebräischen Mysterien als Grundlage der freimaurerischen Zeremonien und Zeichen. Reinhold wieder arbeitete nach einem Buche Warburtons. Der Aufsatz über Lykurg und höchst wahrscheinlich auch der über Solon stammt von seinem alten Lehrer Nast (von der Karlsakademie). Die Darstellung der Bartholomäusnacht bietet kaum mehr als

eine etwas gekürzte Überſetzung von Anquetil: Esprit de la ligue. Die „univerſalhiſtoriſche Überſicht der merkwürdigſten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiſer Friedrichs I." (die aber nur bis zum Beginn der Regierung Friedrichs I. führt) beruht auf Schmidts „Geſchichte der Deutſchen". Das Glanzſtück unter den kleineren Arbeiten und Schillers ſelbſtändigſte Leiſtung iſt die Abhandlung, die wir jetzt unter dem Titel leſen „Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter". Um dieſe würdig zu vollenden, ließ er zwei Kollegien ausfallen, ſchrieb ganz erfüllt davon an Karoline von Beulwitz und war ſichtlich geärgert, als Körner die Arbeit nicht nach ihrem Wert würdigte; er verfehlte auch nicht, dem Freunde von Herders lebhafter Anerkennung zu berichten.

Wenn die Schriften nicht alle als Schillerſche Arbeiten gelten können, ſo ſind ſie doch alle von Gewicht für die Beantwortung der Frage, was das hiſtoriſche Studium für Schiller bedeutete. Denn hier iſt das erſte wichtige Moment der Geſichtskreis geſchichtlicher Dinge, der ſich ihm aufgetan hat. Dieſer Kreis, wie man ſieht, war groß. Von den Urzeiten an hat er die Univerſalgeſchichte behandelt. Dort, wo die dichtende Ahnung am Faden der moſaiſchen Urkunde und fußend auf ethnologiſchem Material ſich die Anfangszuſtände des Menſchengeſchlechts ausmalt, dort hat er auf Herderſchen Bahnen zum erſtenmal als der über Kant hinausſtrebende Dichtergeiſt Eigenes zu leiſten verſucht. In Wahrheit handelt es ſich ja bei ſolchen Studien um einen dichteriſch-geſchichtlich eingekleideten Verſuch, die Grundbegriffe der Kultur abzuleiten. Der Aufſatz über Moſes ſtellt eine rechte Rationaliſierung ſeiner Sendung dar. Er erſcheint als der raffiniert kluge Führer zur Freiheit und Vernunft. An den Erörterungen über Lykurg und Solon bleibt immer bedeutſam, daß er ſich doch mit den Verfaſſungszuſtänden der alten Völker ſo eingehend vertraut gemacht hat. Dann kommt für uns eine große Lücke. Wieder entwickelt der Aufſatz über das Mittelalter in meiſterlicher Klarheit die Verfaſſungs- und

Lebensformen. Aber er leistet mehr. Er sucht mit großer Kühnheit und Feinheit einmal wirklich den Sinn der großen mittelalterlichen Geschichtsbewegung zu ergründen und findet ihn in deren Ergebnis: daß nämlich eine männlich kraftvolle und kriegerische Menschheit hier hervorgebracht wurde für den großen geistigen Aufschwung des Renaissancezeitalters, die Vorbedingung einer starken und lebensfrischen menschheitlichen Kultur. Mit dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert eröffnet sich Schillers eigentliches Studiengebiet; hier hat er die Themata seiner großen Werke gefunden; auch von den kleinen Abhandlungen gehören viele hierhin. Kein Wunder bei diesem so ganz modernen Menschen, dem die Universalgeschichte das große Mittel werden sollte, die Gegenwart zu verstehen. Denn in jener Epoche liegen doch die Anfänge unserer heutigen Welt. Kein Wunder auch bei der Richtung der Schillerschen Phantasie und seines Denkens. Hier bildet sich in dem Kampf um die höchsten Ideen, um die religiösen Werte die gesellschaftliche Form des heutigen Europa. Alle menschlichen Kräfte der Personen und der Völker werden um das Größte angespannt. Wenn aber Schiller schon in seiner Jugenddramatik hineingreifen wollte in die großen Verhältnisse der menschlichen Gesellschaft, die er doch noch gar nicht kannte, so hat er in diesen Studien den Grundmangel ersetzt und die Kunde gewonnen, wie es bei den großen Dingen unter den Menschen zugeht, wie Menschen sind.

Man könnte geneigt sein zu denken, Schiller werde in seine historischen Arbeiten den Geist hineintragen, von dem die Dramen seiner Jugend voll sind; d. h. er werde in feuriger Parteinahme die Helden erheben, die die Sache der Menschheit und Freiheit zu der ihren gemacht, und werde an den Gegnern dieser Sache das blutige Weltgericht der Weltgeschichte vollziehen. Nichts derart ist der Fall. Es ist auch durchaus nicht richtig zu sagen, daß er hier auf halbem Wege stehen geblieben sei, daß der morali-

sierende Ton der Beurteilung im Sinne seiner Ideen doch hier und da immer wieder durchbreche. Wenn er den Helden der Freiheit gelegentlich wärmere Worte und lichtere Farben gibt, so tut das der eindringenden Schärfe seiner Darstellung und Charakteristik nicht den mindesten Eintrag — und hierauf allein kommt es an —, es bedeutet eigentlich nicht mehr als ein etwas deutlicheres Betonen des Standpunktes, von dem aus er schreibt. Ohne einen solchen Standpunkt aber hat noch nie ein Historiker geschrieben und wird nie einer schreiben. In diesem Sinne zu verlangen, es solle einer nur erzählen, „wie es eigentlich gewesen ist", das wäre entweder eine reine Phrase oder eine gedankenlose Selbsttäuschung. Im übrigen ist Schiller von keinem Gedanken tiefer durchdrungen als von diesem, daß die großen Schritte auf dem Wege der menschlichen Kultur meist erreicht werden durch unwürdige Werkzeuge, — man wäre versucht zu sagen, nicht durch den reinen und guten Willen der Menschen, sondern trotz ihres selbstischen und bösen Willens. So hieß es schon in der Antrittsrede, „daß der selbstsüchtige Mensch niedrige Zwecke zwar verfolgen kann, aber unbewußt vortreffliche befördert". Gerade hier wollte er ja durch das Geschichtsstudium die eigene Bildung, die eigene Anschauung und Kenntnis des Lebens fördern. Man merkt es ihm an, daß er geradezu gegen die Neigung der eigenen Natur hier dem Wirklichen in vollem und zutreffendem Verständnis gerecht werden will. Er erarbeitet den ruhigen Blick für die wirklichen Dinge. Er ist viel zu bedeutend, als daß er in seinen Voreingenommenheiten befangen bleiben könnte. Denn der Geist der höchsten Sachlichkeit, die Wahrheitssinn ist, macht die bedeutenden Menschen aus. Von dieser Seite erkennt man das Geschichtsstudium als ein wesentliches Mittel für Schiller, den bedeutenden Menschen in sich zu entwickeln.

Es ist zugleich eine Entwicklung des Künstlers mit seiner reinen und ruhigen Anschauung der Dinge. Man kann es mit

einem Worte sagen, was Schiller an den Geschichtsbewegungen anzieht, und was er zu begreifen sucht: es ist das Spiel der gewaltigen Kräfte auf dem Schauplatz der Geschichte. An diesem Interesse erkennt man den geborenen Historiker so gut wie den Dichter und Dramatiker. Nun steht zwar alles unter der höchsten Idee seiner Forschung, daß die Weltgeschichte aufzufassen ist als das Werden des menschlichen Zeitalters, in dem wir leben; daß ferner in den oft so wunderbaren Fügungen dieses Werdens an den Gang der Vorsehung zu glauben und zuweilen sogar der Finger der Vorsehung zu erkennen ist. Keineswegs aber werden die Tatsachen in Bezug auf diese Idee konstruiert, sondern sie tritt nur als letzte Beleuchtung zu den reichen Bildern der Geschichtswirklichkeit. Die großen Kräfte vor uns aufrücken und spielen zu lassen — das ist Schillers Lust und Können. In diesem Sinne versenkt er sich mit eingehender Treue in die Bedingungen, unter denen die führenden Geister gehandelt haben, — Volk, Ort und Zeit, Gesellschaftslage und konfessionelle Verhältnisse und was sonst dazu gehören mag. Auf diesem ihrem Hintergrunde zeigt er uns die Helden, in denen die großen Kräfte wirksam und Tat werden, und schwelgt gerade bei ihnen in der Wahrnehmung der unermeßlich mannigfaltigen Spielarten menschlicher Individualität. Hier ist vollends nichts von schematischer Zurechtlegung; das hieße ja für Schiller, sich um den Gewinn der ganzen Arbeit bringen, in der er des Reichtums der Menschenwelt inne werden will. So dem Wirklichen der Geschichte zugewandt entwirft er seine Bilder, zuweilen mit genrebildlicher Kunst die einzelnen Zustände erweckend und dann wieder in kühner Zusammenfassung ganze Epochen erleuchtend. Eine Fülle von hervorstechenden Geschichtsmomenten hat er selber forschend aufgefaßt und dargestellt, von der ersten Menschengesellschaft an bis zur Bartholomäusnacht, zum Prozeß und der Hinrichtung Egmonts und der Ermordung Wallensteins. Wirklich

die Gesamtheit historischer Lebensäußerungen rückt in seinen Schriften auf, Krieg, Schlacht und Frieden, Unterhandlungen und Beratungen, Könige, große Herren, treue Kanzler, ungebärdiger Adel, arbeitsames Bürgertum, Inquisitoren und Fanatiker — das ganze Material des historischen Dramas. Und wie er denn durchweg ein Meister ist in der psychologischen Erklärung und Verdeutlichung und mit Vorliebe in die Seelen der Handelnden hinabsteigt, so sind seine Geschichtsbücher voll von den lebendigsten Porträts historischer Persönlichkeiten. Je leichter seine geschichtliche Feder wird, um so mehr drängen sich diese Menschenbilder in den Vordergrund. Wie voll ist von ihnen der „Dreißigjährige Krieg", bei dem die künstlerische Meistertat übrigens in der wundervollen Disposition der großen Massen liegt. Kaiser Mathias, Ferdinand II., Friedrich V. von der Pfalz, Johann Georg von Sachsen und Maximilian von Bayern, der Graf von Mansfeld und der Markgraf von Baden, der Bischof von Halberstadt, Tilly, Bernhard von Weimar, Oxenstirn und alle die schwedischen Generale — welch eine Porträtgalerie. Endlich ist alles auf die beiden Hauptgestalten, Wallenstein und Gustav Adolf, großartig angelegt. Man möchte bedauern, daß Schiller an denjenigen Gegenstand nie herangetreten ist, an dem seine bedeutenden Gaben sich am vollsten entfaltet haben müßten — an die Anfänge des Christentums und der christlichen Menschheit. Dort im Niedergange der großen antiken Menschen, an denen sich seine Jugend begeistert hatte, würde er das gewaltigste Ringen großer Kräfte vor sich gehabt haben, an dem sich seine Künstlerseele freut, und in allem Wirrsal menschlicher Engigkeiten und Niedrigkeiten das Aufgehen der Wahrheit, der vollendeten Menschheit selber.

In heißer Arbeit hat Schiller sich mit dem großen Anschauungsmaterial der Geschichte erfüllt. Auf diesem großen Umweg überwand er die letzten Mängel, die sich von seiner akademischen Jugenderziehung herschreiben. Er war ja gezwungen ge-

weſen, allein aus der eigenen Phantaſie zu ſchöpfen. Nun hat er, zwar wieder vom Gedanken aus, doch zu den Wirklichkeiten des Lebens ſich einen Zugang verſchafft. Er ſieht die Menſchen auf den Höhen des Lebens in ihrer Kraft und zugleich in ihrer Gebundenheit, ſieht die Weltgeſchicke und die großen Fügungen für die Menſchheit ſich erfüllen oft mehr trotz der Großen als durch ſie und wahrt bei aller Schärfe des Blicks für die Kleinlichkeit alles Menſchlichen doch den Glauben an den letzten Sieg der Idee, an den Sieg der göttlichen Weltordnung, des Sittlichen. Schon hier iſt ſein Idealismus von jener keuſchen Art, die nicht in falſcher Gefühlswallung das, was ſie möchte, in das Wirklichkeitsbild hineinſchiebt, ſondern bei der ſicherſten Wirklichkeitskenntnis doch die Gewißheit des eigenen Glaubens wahrt.

Es kann nichts Ungerechteres und zugleich Unfruchtbareres geben, als wenn man die geſchichtlichen Schriften Schillers allein unter dem fachwiſſenſchaftlichen Geſichtspunkt beurteilt. Als fachwiſſenſchaftliche Leiſtung werden ſie gewiß recht übel beſtehen. Aber es gibt auch kaum einen andern Hiſtoriker jener Zeit, der in dieſem Sinne noch zu den Lebendigen gehörte und geleſen würde. Wer Geſchichte lernen will, wird nicht einen Schriftſteller des achtzehnten Jahrhunderts in die Hand nehmen. Jede große Erſcheinung trägt den Maßſtab, nach dem ſie zu beurteilen iſt, in ſich ſelbſt. Nicht als Hiſtoriker, ſondern als Dichter gehört Schiller zu den lebendigen Kräften unſers nationalen Daſeins. Die Frage kann alſo nur ſein, was jene Arbeiten für die Entwicklung ſeines Dichtertums bedeuten. Sofern ſie aber für ſich ſelbſt betrachtet werden, hat man auf ihre Bedeutung für die dichteriſch-ſchriftſtelleriſche Geſtaltung der Geſchichtsſchreibung, nicht auf ihre fachwiſſenſchaftlichen Eigenſchaften zu ſehen. In dieſer Beziehung beſtehen ſie noch heute in voller Würde. Viele Hiſtoriker werden mehr wiſſen als Schiller; manche wetteifern mit ihm durch die wahrhaft bedeutende Auffaſſungsweiſe menſchlicher

Dinge. Worin ihm aber kaum jemand gleich sein wird, das ist die Größe der Schreibart, die diese Bücher einzig macht. Sie gehören in dieser Hinsicht durchaus in die Welt des großen Stils. Wir sind nicht so reich an solchen Werken, daß das gering wöge. Es ist ein großer Genuß, die geschichtlichen Schriften Schillers einmal hintereinander in einem Zuge durchzulesen. Erst seit Schiller verlangt man von den Werken der großen Geschichtsschreiber in Deutschland, daß sie in ihrer Gesamtheit als Kunstwerke ausgestaltet sind und wie ein dichterisches Werk wirken. Ranke und Treitschke sind auf seinem Wege weiter gegangen.

Die erste Folge der angespannten Arbeit im Gebiet der Geschichte war eine eigentümliche Instinktunsicherheit in Schiller über die Richtung seines Talents. Er fühlte sich aufgelegt zu einem Versuch im großen epischen Gedicht und dachte an Friedrich den Großen als würdigen Stoff eines solchen. Aber der Gegenstand schien ihm doch zu modern und begeisterte ihn nicht genug, sodaß er ihn alsbald wieder fallen ließ. Gustav Adolf gedachte er zum Helden zu wählen. Sogar seine Freunde befragte er, worin sie sein wesentliches Können sähen. Der Koadjutor Dalberg wies ihn sehr entschieden zum Drama zurück. Dramenentwürfe, mit denen er sich lange und unter großen Erwartungen getragen, legte er in dieser Zeit beiseite. Im elften Heft der „Thalia“ erschien im November 1790 das Fragment „der versöhnte Menschenfeind“, von dem er mit vollem Recht urteilte, daß für die tragische Behandlung diese Art Menschenhaß viel zu allgemein und philosophisch sei. Wie diese ganze Zeit einen reiferen Menschen in ihm entwickeln sollte, so wachsen die Anforderungen an die eigene Kunst. Nach der Hoheit der griechischen Dichtung steht seine Seele. Er will sich auf keine dramatische Ausarbeitung einlassen, ehe er der griechischen Tragödie mächtig geworden und seine dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt hat. Als eine Formübung für seine epischen Versuche,

angeregt durch einen verabredeten Wettstreit mit Bürger, die ihn zugleich mit antiker Dichtung in Berührung bringt, werden seine Übersetzungen in freien Stanzen aus dem zweiten und vierten Buch der Vergilschen Aeneide zu betrachten sein (April und Oktober 1791, Neue Thalia 1792). In einer Rezension über Bürgers Gedichte sprach er den hohen Begriff von der Sendung des Dichters aus, der sich in ihm herausarbeitete (Jenaische Literaturzeitung, 15. und 17. Januar 1791). Man muß die Abhandlung nicht als Charakteristik Bürgers betrachten, als welche sie maßlos hart und ungerecht ist, sondern als ein Zeugnis der Schillerschen Entwicklung. Es ist noch einmal wie eine Umschreibung der „Künstler". Die Poesie fast allein, findet er, stellt in uns den ganzen Menschen wieder her, wenn der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte sonst uns einseitig machen und unsere geistigen Kräfte vereinzeln. Die Dichtung beschäftigt Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Einbildungskraft und Vernunft in harmonischem Bunde. Um das zu können, muß sie aber auf der Höhe der Zeiten stehen. Was Erfahrung und Vernunft an Schätzen für die Menschheit aufhäuften, müsse Leben und Fruchtbarkeit gewinnen in ihrer schöpferischen Hand. Das könne aber nur geschehen, wenn sie die reife Bildung der Zeit in sich verkörpere.

Nichts kann der Dichter uns geben als seine Individualität. Mit diesem ewig wahren Wort gibt Schiller sein Manifest in dem Augenblick, da er seine geistige Bildung zu vollenden ringt, um sich selber auf der Höhe der Zeitkultur fühlen zu dürfen. Er ringt um den menschheitlichen Wert seiner Persönlichkeit. Denn, wie es wieder in einem Wort von unverlierbarer Wahrheit heißt: „kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht".

Da Bürger nun ein Volksdichter sein will, bestimmt Schiller in dem gleichen großen Zuge den Begriff der Popularität. Wir

haben nicht mehr die Einheit des Volks, wie Homer es vor sich sah. Zwischen der Auswahl der Nation und der Masse ist der Abstand groß, — einmal durch den Kulturunterschied, den die Aufklärung der Begriffe und die sittliche Verfeinerung bedingt, und dann durch die gesellschaftliche Konvenienz, die die Glieder der Nation in der Art und dem Ausdruck der Empfindung einander unähnlich macht. Diesen Abstand zu überbrücken gelingt nur der großen Kunst. Der Volksdichter soll sich nicht zum Pöbel herablassen, sondern, indem er den feinsten Geschmack befriedigt, jedem gesunden und einfachen Gefühl zugänglich sein. So vereinigt er in der gemeinsamen Freude an seinem Werk das ganze Volk. Aber das ist nicht anders möglich als dadurch, daß er nur Situationen und Empfindungen gibt, wie sie dem Menschen als Menschen verständlich sind. Alle künstlich absondernden Gebilde läßt er dahinten. In der Zurückführung auf das Einfache, Ewige und darum Gemeinsame liegt seine Kunst und ihre Größe. In diesem Sinne ist Popularität wirklich „das Siegel der Vollkommenheit". Jeder dieser Sätze ist ein Programmpunkt für die Lebensarbeit Schillers.

Auch den künstlerischen Grundbegriff hat er hier zuerst eingeführt, der der Auffassung seiner eigenen Dichtung beim deutschen Volke so verhängnisvoll werden sollte. „Eine der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung." Er übersetzt sie ohne weiteres mit Veredlung. Hier liegt noch eine Unklarheit, und gerade sie bedingt die Ungerechtigkeit gegen Bürger, die Schiller später sehr wohl eingesehen hat. Noch sondert sich ihm die künstlerische Forderung nicht ganz klar von der moralischen. Er versteht unter dem Idealisieren nicht allein, wie er es später mit so großer Klarheit tat, den rein künstlerischen Vorgang, das Herausarbeiten des Gegenstandes in seiner ganzen Notwendigkeit, sondern an dieser Stelle noch ein gewisses Umbilden zu einer edeln Form, an der das moralische Urteil sich erfreuen kann. Ein solches Ab-

tönen und Abdämpfen der Gefühle nach einem angenommenen Begriff des moraliſchen Adels ergibt aber in der Kunſt nur ſchattenhafte Gebilde. Das wußte Schiller ſpäter ſehr genau. Eigentümlich, daß die böſe Wirkung für den unglücklichen Bürger gerade durch jene Stelle des Gedankens bedingt iſt, an der der Künſtler in Schiller ſelber noch nicht zur Klarheit gekommen war.

Endlich ſpricht auch hier das perſönliche Bekenntnis des Mannes, der heiß und ehrlich um ſeine Vollendung ringt. Wir ſpüren es an dem Satz: „Kampf mit äußeren Lagen und Hypochondrie, welche überhaupt jede Geiſteskraft lähmt, dürfen am allerwenigſten das Gemüt des Dichters belaſten, der ſich von der Gegenwart loswickeln und frei und kühn in die Welt der Ideale emporſchweben ſoll. Wenn es auch noch ſo ſehr in ſeinem Buſen ſtürmt, ſo müſſe Sonnenklarheit ſeine Stirne umfließen.“

So ſtieg in Schillers Seele als eine immer größere Forderung das Bewußtſein ſeines dichteriſchen Berufs empor. —

Es gibt für eine junge Ehe nichts Köſtlicheres, als wenn in ihr ſo recht viel verheißungsvolle Zukunft iſt, — wenn der Mann in unabläſſiger Arbeit und Entwicklung noch großen Zielen entgegengeht, mit denen nicht nur die volle Befriedigung der eigenen Tat, ſondern auch Anerkennung, Ehre und Glück ins Haus kommt. Und Schiller war jetzt ja offenbar auf dem lange erſehnten rechten Weg. Völlig überwunden meinte er die Vergangenheit und alle ihre ſeeliſche und ſittliche Not. Aus dieſem ſchönen Traum wurde er mitten im vollſten Streben grauſam geweckt. Wie aus dem Hinterhalt führte die Vergangenheit tückiſch den letzten Streich nach ihm. Da ſie die Seele nicht mehr verderben konnte, zerſchlug ſie den Körper. Was der mächtige Arbeiter ihm in dieſen Jahren zugemutet, war zu viel geweſen.

Wir haben zu erzählen von dem Ausbruch der Todeskrankheit bei Schiller.

Er hatte das Glück ſeiner jungen Ehe noch kein volles Jah-

genossen. Es war am 3. Januar 1791. Er nahm mit Dalberg zusammen in Erfurt an einer feierlichen Sitzung der „Kurfürstlichen Akademie nützlicher Wissenschaften", in die er als Mitglied aufgenommen wurde, teil. Da bricht ein Katarrhfieber bei ihm aus. Man trägt ihn in einer Sänfte nach Hause. Der geschickte Arzt deckt das Übel mehr zu, als daß er es hebt. Schiller fühlte sich aber doch so gebessert, daß er bei der Rückreise Lotte in Weimar zurückließ. Am 11. Januar kam er in Jena wieder an. Aber am 15. wiederholte sich der Anfall. In zarten schonenden Zeilen bat er die Frau, sofort zu ihm zu kommen. Nach 17 Tagen erst schrieb er wieder den ersten kurzen Brief. Langsam windet er sich im Februar aus dem kranken Zustand heraus. Wenn die Krankheit auch wirklich, wie er meinte, „mehr Seitenstich als Lungenentzündung" war, es blieb der fortdauernde Schmerz auf einer bestimmten Stelle seiner Brust; so blieb es im März und im April. Am 7. Mai trat in Rudolstadt ein dritter Anfall, ein fürchterlicher krampfhafter Zufall mit Erstickungen ein. Er hielt ihn für das Ende. Noch schrecklicher war der folgende Abend, so daß er von den Seinigen schon Abschied nahm. Jeden Tag, immer etwas schwächer, kamen die Anfälle wieder. Dann erhielt sich unverändert der spannende Schmerz auf der rechten Seite der Brust. Wurden die Beklemmungen auch schwächer, so blieben sie doch das ganze Jahr hindurch keinen Tag aus. Später gewöhnte er sich daran, allemal in den ersten Monaten des Jahrs die Wiederkehr tödlicher Anfälle zu erwarten. Sicher vor den Brust- und Unterleibskrämpfen war er nie. Schlaflose Nächte, die ihm den Vormittag kosteten, wurden der regelmäßige Zustand. Ein böser Gast war zu ihm gekommen, der sich als Hausfreund bei ihm einrichtete. Vierzehn Jahre lang hat er gearbeitet, indem dieser Hausfreund, immer gegenwärtig, ihm über die Schulter sah. Es war der Tod.

Fürchterlich war der erste Ansturm auf seine Kräfte. Den

bis ins Mark Erschütterten schwächten die Aderlässe der damals üblichen Behandlungsweise immer mehr. Blutiger, eitriger Auswurf stellte sich ein. Der geschwächte Magen brach drei Tage lang alle Medizin aus. In den ersten sechs Tagen konnte Schiller keinen Bissen Nahrung zu sich nehmen. Bei der kleinsten Bewegung, wenn man ihn aus dem Bett hob, trat Ohnmacht ein. Vom siebenten bis elften Tage mußte er nach Mitternacht Wein trinken, um nur erhalten zu werden. Am neunten und elften Tage erfolgten Paroxysmen mit starkem Phantasieren. Das Fieber ward mäßiger, der Geist ruhig. Erst acht Tage nach Aufhören des Fiebers konnte er einige Stunden außer Bett zubringen, und es dauerte lange, bis er am Stock herumwanken konnte.

Noch schlimmer wurde der zweite Anfall. Der Atem ging so schwer, daß über der Anstrengung, Luft zu bekommen, bei jedem Atemzug ein Gefäß in der Lunge zu zerspringen drohte. Starker Fieberfrost trat ein, der Puls verschwand. In heißem Wasser wurden die Hände kalt. Nur die stärksten Reibungen brachten wieder Leben in die Glieder. Der Paroxysmus währte zuweilen fünf Stunden. Jeden Augenblick fürchtete der Kranke, der schrecklichen Mühe des Atemholens zu erliegen. Die Stimme hatte ihn schon verlassen. Zitternd konnte er bloß schreiben, was er gern noch sagen wollte. Darunter waren einige Worte an Körner, die er später als ein Denkmal des traurigen Augenblicks aufbewahrte.

Indem er aber dem Tode mehr als einmal ins Gesicht gesehn, wurde sein Mut dadurch gestärkt. „Überhaupt", schreibt er, „hat dieser schreckhafte Anfall mir innerlich sehr gut getan." „Mein Geist war heiter, und alles Leiden, was ich in diesem Momente fühlte, verursachte der Anblick, der Gedanke an meine gute Lotte die den Schlag nicht würde überstanden haben."

Der stolzeste Grundgedanke der Schillerschen Lebensanschauung ist in diesen Stunden erlebt. Schiller hat die Kraft zu ihm bewiesen und durfte ihn als Forderung über den Menschen aufstellen. Er er-

fuhr, daß der Mensch die Kraft hat, in innerlicher Erhebung seines Geistes sogar den Tod zu überwinden. Er kann ihm mit heiterm Geiste ins Auge sehn. Hier liegt die leben- und todüberwindende Kraft des Schillerschen Idealismus. Und so wuchs selbst in seinen Todeskämpfen sich der große Mensch in ihm aus.

In rührender Teilnahme scharten sich Hörer und Freunde um ihn. Sie stritten sich darum, wer bei ihm wachen solle, und einige taten es dreimal in der Woche. Karoline kam von Rudolstadt und stand der guten armen Lotte bei. Auch die chère mère ließ sich's nicht nehmen, acht Tage lang hilfreich zur Stelle zu sein.

Für die, die ihn liebten, waren es heilige, unvergeßliche Stunden. In dem Brief, den er auf die Nachricht vom Tode Schillers aus Neapel an Lotte geschrieben, hat mehr als vierzehn Jahre später Karl Graß aus Livland ihr Andenken beschworen. „Erinnern Sie sich eines Augenblicks, der mir unvergeßlich ist, als Schiller in Rudolstadt so krank war. Ich befand mich in seinem Zimmer und hatte, indem ich am Fenster stand und las, mir das Bild des Leidenden und das Edle und Große, welches seine Form und seine Züge umschwebte, tief eingeprägt. Er hatte, so viel ich weiß, etwas Opium genommen, die heftigen Krämpfe zu stillen, und lag da, leicht entschlummert wie ein Marmorbild. Sie befanden sich im Nebenzimmer, wo ich Ihnen die Schillersche Übersetzung des vierten Buches der Äneide vorgelesen hatte, und von Zeit zu Zeit kamen Sie an die Türe, sich nach Schiller umzusehn. Sie sahen ihn also da liegen und nahten leise auf bloßen Strümpfen, und ebenso leise knieten Sie mit gefalteten Händen vor sein Bette hin. Ihr loses dunkles Haar floß über die Schulter. Still weinte Ihr Auge. Sie hatten es wohl kaum bemerkt, daß noch jemand im Zimmer war. Der ohnmächtige Kranke schlug indessen etwas die Augen auf. Er erblickte Sie; mit Leidenschaft umschlangen plötzlich seine Arme Ihr Haupt, und so blieb er auf Ihrem Nacken ruhen, indem ihn die Kraft von neuem verließ. Verzeihen Sie,

daß ich's wagte, Ihnen eine Szene zu schildern, die so heilig und himmlisch war, daß nur Unsterbliche sie belauschen sollten. Begreifen Sie nun, daß ich Schiller und Sie nie vergessen konnte?"

Die Vorlesungen mußten unterbrochen werden. Auch im Sommersemester war an Lehrtätigkeit nicht zu denken. Sie blieb überhaupt fortan ganz in Frage gestellt. Eine Erholungsreise nach Karlsbad wurde unerläßlich. Karl August gab wohl einen einmaligen Zuschuß, mußte aber eine dauernde Erhöhung des Gehaltes ablehnen. Zur einzigen Einnahmequelle wurde die schriftstellerische Tätigkeit. Nach der ersten Erholung diktierte Schiller fleißig an der Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Aber was sollte auch aus diesen Arbeiten werden bei so gebrochenen, so herabgesetzten Kräften? Was aus dem letzten Ziel, für das Schiller lebte, zu dem er eben den Weg gefunden, dem er zustrebte in einer so großartig bewußten Anspannung der Studien und der Gaben? „So gerne wünschte ich das noch zu erreichen, wozu eine dunkle Ahndung von Kräften mich zuweilen ermuntert . . .; wenigstens fühle ich, daß ich auf dem Wege dazu bin, und daß, wenn mein böses Schicksal mich jetzt schon abgerufen hätte, der Nachruf der Welt mir sehr Unrecht getan haben könnte." Es galt die Vollendung seines inneren Wesens, seiner mit ihm geborenen Aufgabe, seiner Lebenstat. Gerade in den Krankentagen geriet er wie in einer Ahnung dessen, was ihm not tat, über das Studium von Kant. Und nun meldeten sich wieder die wohlbekannten Genossinnen seines Weges, die Sorge und die Not.

Da kam ihm die Hilfe wirklich wie durch ein Wunder. Unter den Gästen, die gelegentlich in Jena und auch an Schillers Mittagstisch auftauchten, hatten sich einmal der dänische Dichter Baggesen und seine junge Frau Sophia befunden. „Wie zwei glänzend Erscheinungen schwebten sie beide, schnell, doch unvergeßlich, an uns vorüber. Die Gestalten sind lang verschwunden, aber noch immer folgt ihnen der Blick", schrieb Schiller später. Wie so viele

ging Baggeſen ganz überwältigt von der Hoheit und Größe der Schillerſchen Perſönlichkeit fort. In der däniſchen Heimat warb er für ihn einen Kreis von Verehrern. Damals verſtand man zu ſchwelgen und zu ſchwärmen. Es war im Juni oder Juli 1791, da fahren ſie — vor allem Baggeſen ſelbſt, ferner der däniſche Staatsminiſter Graf Schimmelmann und der Erbprinz Friedrich Chriſtian von Schleswig-Holſtein-Auguſtenburg — nach Hellebäck, dem Seebad nördlich von Kopenhagen am Sund, ans „donnernde Weltmeer", um Schiller ein Feſt zu feiern. Man will das Lied an die Freude ſingen, Szenen aus Schillers Werken vorleſen und aufführen, trinken und guter Dinge ſein und ſich an großen Ideen, an mächtigen Naturbildern berauſchen und Bauern und Bäuerinnen Reigen tanzen laſſen wie in alter Zeit. Faſt im Augenblick der Abreiſe erhält Baggeſen die damals weithin verbreitete Nachricht von Schillers Tode. Er ſinkt ſeiner Frau in die Arme in tiefem Schmerz. Das Feſt kann nicht abgeſagt werden. Während ſich ein Gewitter verzieht, fährt man hinaus in die erquickte herrliche Welt. Das Jubelfeſt wird zur großartigen Totenfeier; das Lied an die Freude dichtet Baggeſen durch eine Schlußſtrophe zum Gedächtnisliede für Schiller um. Und reich war der Strom der Tränen und der Begeiſterung. Dies alles ſchildert der ſchwärmeriſche Poet in einem Brief an Schillers Kollegen Reinhold. Reinholds erſte Bewegung iſt, dem eben geneſenden Dichter das Schreiben zu ſchicken — als die beſte Arzenei. Denn nichts wirkte kräftigender auf ihn als das Gefühl, von guten Menſchen geliebt und verſtanden zu ſein. So lebte alſo ſchon jetzt ſein Bild und Weſen in den Seelen der Empfänglichen. Aber Reinhold tat mehr. Er berichtete an Baggeſen: Schiller lebt, aber dem Tode nah, — ohne zu wiſſen, wie es nun werden ſoll. Da bewieſen ſie, daß ihre Verehrung etwas anderes war als ein Vorwand, ſich ſelber ein Vergnügen zu machen. Am 27. November 1791 ſchrieben der Prinz von Auguſtenburg, — übrigens

der Urgroßvater unſerer Kaiſerin, — und der Graf Schimmelmann an Schiller den Brief, in dem ſie ihm, um ihm die Ruhe zur Wiederherſtellung ſeiner Geſundheit zu verſchaffen, auf drei Jahre ein jährliches Geſchenk von 1000 Talern anboten. So kam ihm aus dem Tode ſelbſt das Leben.

Am 13. Dezember 1791 kam dieſer Brief bei Schiller an. Bebend vor Glück teilt er die große Nachricht ſeinem Körner mit. Es war die Rettung ſeines Lebens. Er konnte nun in Freiheit arbeiten und aus ſich machen, was Gott und Natur mit ihm gewollt hatten. „Ich bin auf lange, vielleicht auf immer aller Sorgen los; ich habe die längſt gewünſchte Unabhängigkeit des Geiſtes.“ Alſo endlich einmal alles Äußere in Ordnung; die Schulden können getilgt werden, Nahrungsſorgen gibt es nicht mehr. Ganz den Entwürfen ſeines Geiſtes kann er leben. „Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu ſammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.“

Dieſer Entſchluß, die Sammlung aller Kraft zu ſchöpferiſcher Tat iſt ſein Dank. Die Spannung langer Jahre, ja der ganzen Zeit, ſeit er aus Stuttgart floh, löſt ſich auf, und noch in dem Aufatmen der Erlöſung klingt es wie ein Schrei der lange niedergekämpften Verzweiflung. Jeden Brocken Brot erringen müſſen, Monat nach Monat, Jahr nach Jahr einer unſichern, in der Luft ſchwebenden Exiſtenz, Haus und Weib in allem Glück als ſchwere neue Sorgen, jetzt noch todeskrank und dabei das Ziel ſehn, aber keine Möglichkeit ihm und ſich ſelbſt zu leben, immer wieder ſchreiben müſſen für die äußere Exiſtenz, während die Anforderungen wachſen und man nach Stille verlangt, um nur die innere Entwicklung einmal abwarten zu können, — o nur Muße und Ruhe für das eigene menſchliche Leben und ſeine Tat. Und da iſt alles! „Ich habe endlich einmal Muße zu lernen und zu ſammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.“

Der Druck der Zeit blieb dahinten. Der Acker der Ewigkeit tat ſich auf.

Die Briefe, in denen die vornehmen Herrn Schiller das Geſchenk ankündigten, ſowie ſeine Antworten an Baggeſen und an ſie ſelber gehören nicht nur in die Schillerbiographie und in die Geſchichte der deutſchen Literatur, ſondern vor allem in die Geſchichte des wahren und edlen Menſchentums. Durch „Weltbürgerſinn verbunden“ erlaſſen ſie dies Schreiben an ihn. Sie haben ſich gewöhnt, Schiller als Mitglied ihres Bundes zu denken. Sie trauerten bei der Nachricht von ſeinem Tode. „Ihre Tränen floſſen nicht am ſparſamſten unter der großen Zahl der guten Menſchen, die ihn kennen und lieben.“ Dies ſoll ſie bei Schiller verteidigen vor dem Anſchein unbeſcheidener Zudringlichkeit. Sie bieten ihm ihr Geſchenk zur Ruhe und Wiederherſtellung ſeiner Geſundheit. „Der Anblick unſerer Titel bewege Sie nicht es abzulehnen.“ „Wir kennen keinen Stolz als nur den, Menſchen zu ſein, Bürger in der großen Republik, deren Grenzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Grenzen eines Erdballs umfaſſen.“ Sie machen ihr Anerbieten als Brüder, nicht als eitle Große, „die durch einen ſolchen Gebrauch ihrer Reichtümer nur einer etwas edlern Art von Hochmut frönen.“ Es würde ſie freuen, wenn Schiller ſeine Ruhe bei ihnen in Dänemark genöſſe. „Doch wir ſind nicht ſo kleineigennützig, dieſe Veränderung Ihres Aufenthalts zu einer Bedingung zu machen.“ „Der Menſchheit wünſchen wir einen ihrer Lehrer zu erhalten, und dieſem Wunſch muß jede andere Betrachtung nachſtehen.“

In dem großen Sinn, wie ſie gaben, hat Schiller empfangen. Durch ſeinen Brief an Baggeſen geht es wie ein ſtarker Hauch von Helligkeit und Größe, als wäre darin etwas von dem Widerſchein jener Sonne über dem hellen Meer, die bei Hellebäck durch finſtere Wetterwolken brach. Er nimmt an, nicht weil die ſchöne Art der Geber alle Rückſicht überwindet, ſondern, weil eine Pflicht, die über alle Rückſicht erhaben iſt, es gebietet. Es iſt die höchſte Pflicht das zu leiſten und zu ſein, was er nach ſeinem Maß von

Kräften ſein und leiſten kann. Daß er dieſer Pflicht verzweifeln mußte zu genügen, das iſt in aller Not, Verfolgung und Krankheit dieſer Jahre das eigentliche Unglück geweſen. Und ſo löſt ſich nun für ihn aufs ſchönſte ſein verworrenes Schickſal auf. „Von der Wiege meines Geiſtes an bis jetzt, da ich dieſes ſchreibe, habe ich mit dem Schickſal gekämpft, und ſeitdem ich die Freiheit des Geiſtes zu ſchätzen weiß, war ich dazu verurteilt, ſie zu entbehren. Ein raſcher Schritt vor zehn Jahren ſchnitt mir auf immer die Mittel ab, durch etwas anderes als ſchriftſtelleriſche Wirkſamkeit zu exiſtieren. Ich hatte mir dieſen Beruf gegeben, eh ich ſeine Forderungen geprüft, ſeine Schwierigkeiten überſehen hatte. Die Notwendigkeit ihn zu treiben überfiel mich, ehe ich ihm durch Kenntniſſe und Reife des Geiſtes gewachſen war.“ Wohl ihm, daß er das höhere Ideal wenigſtens begriff. Aber ſich ſelbſt zur Qual mußte er nun Werke herausgeben, die ihm ſelbſt nicht genügten, „der Lehre ſelbſt ſo bedürftig ſich wider Willen zum Lehrer der Menſchen aufwerfen.“ „Traurig machten mich die Meiſterſtücke anderer Schriftſteller, weil ich die Hoffnung aufgab, ihrer glücklichen Muße teilhaftig zu werden, an der allein die Werke des Genius reifen. Was hätte ich nicht um zwei oder drei ſtille Jahre gegeben, die ich frei von ſchriftſtelleriſcher Arbeit bloß allein dem Studieren, bloß der Ausbildung meiner Begriffe, der Zeitigung meiner Seele hätte widmen können. Zugleich die ſtrengen Forderungen der Kunſt zu befriedigen und ſeinem ſchriftſtelleriſchen Fleiß auch nur die notwendige Unterſtützung zu verſchaffen, iſt in unſerer deutſchen literariſchen Welt, wie ich endlich weiß, unvereinbar. Zehn Jahre habe ich mich angeſtrengt, beides zu vereinigen, aber es nur einigermaßen möglich zu machen koſtete mir meine Geſundheit. Das Intereſſe an meiner Wirkſamkeit, einige ſchöne Blüten des Lebens, die das Schickſal mir in den Weg ſtreute, verbargen mir dieſen Verluſt, bis ich zu Anfang dieſes Jahres — Sie wiſſen wie? — aus meinem Traum geweckt wurde. Zu einer Zeit, wo

das Leben anfing, mir seinen ganzen Wert zu zeigen, wo ich nahe dabei war, zwischen Vernunft und Phantasie in mir ein zartes und ewiges Band zu knüpfen, wo ich mich zu einem neuen Unternehmen im Gebiete der Kunst gürtete — (er spricht vom Wallenstein) —, nahte sich mir der Tod. Diese Gefahr ging zwar vorüber, aber ich erwachte nur zum neuen Leben, um mit geschwächten Kräften und verminderten Hoffnungen den Kampf mit dem Schicksal zu wiederholen. So fanden mich die Briefe, die ich aus Dänemark erhielt." Und so kann er endlich an die Arbeit gehen, der er nicht mehr hoffen durfte zu genügen. „Und gesetzt, es zeigte sich auch, daß meine Erwartungen von mir selbst nur liebliche Täuschungen waren, wodurch sich mein gedrückter Stolz an dem Schicksal rächte, so soll es wenigstens an meiner Beharrlichkeit nicht fehlen, die Hoffnungen zu rechtfertigen, die zwei vortreffliche Bürger unseres Jahrhunderts auf mich gegründet haben." Er dankt auch für die Briefe, in denen das Fest zu Hellebäck geschildert wurde. „Es waren frische nektarische Blumen, die ein himmlischer Genius dem kaum Erstandenen vorhielt." Und der Vorgang in Hellebäck selbst! „Er war für den Abgeschiedenen bestimmt, und der Lebende wird sich nie mehr erlauben, ihn zu berühren!"

Es ist nicht möglich, diesen Brief, einen richtigen Bekenntnisbrief, zu missen in einer Darstellung, die den Dichter und den Menschen Schiller begreifen und verstehen will.

Ob auch von der schweren Krankheit kaum genesen — alles sieht und denkt er in bezug auf die Aufgabe, die mit ihm geboren ist. Es ist die, aus den Anlagen, die die Natur ihm gab, die höchste Leistung zu entwickeln, alle Kräfte seines Wesens in Tat umzusetzen in der vollmenschlichen Persönlichkeit, zu der er sich berufen fühlt. Wir sind so leicht geneigt, vornehm abzusprechen über die weltbürgerliche Gesinnung jener Zeit und über ihre Humanitätsschwärmerei. Briefe wie diese sollten uns eines Bessern

belehren. Wer sich das Geistesbild der großen Führer und Heroen jener Epoche vorstellt nach der sentimentalen Verschwommenheit, die für die geringeren Geister charakteristisch gewesen sein mag, der handelt nicht anders als einer, der sich seine Vorstellung von Bismarck bilden würde nach der Referendars- und Leutnantsschneidigkeit unserer Tage. Bei der Abschätzung von Gesinnungswerten kann es sich nur darum handeln, ob sie in uns Kraft und menschlich wertvolles Leben entwickeln. Der weltbürgerliche Sinn und der Humanitätsglaube, wie er in diesen Briefen erscheint, hat etwas im höchsten Sinne Schaffendes. Wir müssen uns zu dem Anerkenntnis entschließen, daß es sich bei diesen Männern wirklich um ein Geschlecht höher gearteter Menschen gehandelt hat. Statt uns über sie hinauszuwähnen, sollten wir nur erst wieder lernen zu werden wie sie. Der Weltbürgersinn, wie der Erbprinz ihn so prächtig ausspricht, bedeutet nur dies, daß wir uns über alle Schranken des Standes und der Völker hinweg innerlich verpflichtet fühlen, auch zu tatbereiter Hilfe, gegen alle, die die geistig-sittlichen Aufgaben des Menschen fördern. Ebenso besagt der Humanitätsglaube bei Schiller allein den Glauben an die höchste Pflicht, unter der unser Leben steht, die größte menschliche Tüchtigkeit in uns zur Entwicklung zu bringen.

Insbesondere ist der Gegensatz, den wir in diese Dinge hineinzutragen pflegen, ein ganz müßiger. Denn dies alles streitet in keiner Weise mit nationaler Gesinnung. Weltbürgersinn bedingt keinen Gegensatz zur Hingabe an unser Volk.

Jedes Volk bedeutet eine besondere Art des Menschentums und seiner Aufgaben. Und der Mensch, den Schiller zunächst bei sich selber wie die im Stein verborgene Bildsäule im Auge hatte, war ganz gewiß ein Deutscher. Es ist ein reiner Unsinn, der so oft wiederholt wird, daß sich unsere Ideale geändert hätten und das nationale an die Stelle des humanen getreten sei. Wir haben nur als die größte Lehre des neunzehnten Jahrhunderts an uns

die elementare Grundnotwendigkeit erfahren, daß das Volk als Staat existiere und in der staatlichen Macht sich die Bedingung schaffe für die volle Entfaltung seines Lebens. Dies hat unserer Arbeit im vergangenen Jahrhundert, wie sich von selbst versteht, die Richtung gegeben. Aber die höchste Bedeutung des im Staat geeinten Volks liegt in der menschlichen Kultur, die es hervorbringt. Wir wünschen mit den Gesinnungsgenossen Schillers, daß das deutsche Wesen und die deutsche Arbeit sich als die höchste Blüte des Menschentums erweisen. Im Sinne dieses höchsten Ziels begriff Schiller die eigene Arbeit. Nichts Verschwommenes, Weichliches, Volksfremdes liegt darin. Jeder, der in seinem Leben eine Aufgabe sieht, kann sich nur verehrend beugen vor dem Ernst und der Sicherheit, mit der sich für Schiller alles dieser einzigen Aufgabe unterordnet, — das ganze Leben ein einziger Dienst der eigenen menschlichen Vollendung. Und wie heilig nahm man es damals mit der geistigen Entwicklung der Menschheit, so daß den Großen dieser Erde nichts wichtiger war, als ihr einen ihrer Lehrer zu erhalten. Wie schön ist in den Beziehungen des Gebenden und des Empfangenden das menschliche Verhältnis unbefangener Freiheit von beiden Seiten. Der Wunsch, nur Mensch sein zu dürfen, hat einen guten Sinn, wenn er ein solches Abstreifen aller gesellschaftlichen Trennungen, einen solchen freien Verkehr im Dienste höchster Pflichten bedeutet. Unsere eigene geistige Arbeit kennt kein anderes Ziel. Schillers Bemühen um seine menschliche Durchbildung bedeutet kein Träumen und Schwelgen in schönen Gefühlen, sondern ruht auf der höchsten Energie des Willens und richtet sich ganz auf die Tat.

6. Philosophische Studien. Reise in die schwäbische Heimat.

Sofort ging Schiller daran „zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten". Die Ausführung seines Entschlusses

bestand darin, daß er sich hineindachte in die kantische Philo
sophie und sich dadurch die unverbrüchlich festen und un
verlierbaren Grundgedanken seiner Weltanschauung erwarb. E
gehört zu den größten Ruhmeszeugnissen für jenen Höhepunk
menschlichen Philosophierens, der in Kant erreicht war, daß einem
starken Mann und großen Dichter die Hinwendung zu ihm zu
dem unentbehrlichen Mittel wurde, um sich selbst und das eigene
Leben zu finden. Selten hat sich die Philosophie so unmittelbar
als Lebenskraft offenbart. Aber wir lernen hier auch, wie nicht
von ungefähr in der Arbeit eines solchen Mannes dichterische
Werke entstanden, die über den Wandel der Zeiten hinweg ihren
Wert behalten. Er hatte es sich ernst sein lassen um das tiefste
Wissen der Zeit. Wenn seine reifen Dichtungen auf seiner schwer
errungenen Anschauung menschlicher Dinge ruhen, so ruhen sie,
wie Goethe es von dem großen Stil in der Kunst verlangte, auf
den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis.

Die philosophischen Studien sind für Schiller von einer sehr
viel größeren Wichtigkeit geworden als die geschichtlichen. Man
könnte sich zur Not denken, daß er durch das Geschichtsstudium
nicht hindurchgegangen wäre. Die zunehmende Reife der Jahre
und die wachsende Erfahrung hätten ihm vielleicht auch ohne das
die Sicherheit der Wirklichkeitsanschauung zugeführt. Mit dem
Philosophiestudium steht es anders. Nur durch die Philosophie
wurde Schiller, was er ist. Die philosophischen Studien stehen
recht in dem Angelpunkte seines Lebens. Wer wie er die Grund-
lagen der sittlichen Weltordnung in seinen Werken in Frage sah,
in die allerletzten Tiefen des sittlichen Seins der Menschheit
hineinleuchtete, der brauchte die Sicherheit in diesen Dingen. Sie
fand er in seiner philosophischen Arbeit. Er bewies in dem Zug
zu ihr die unfehlbare Instinktsicherheit der großen Natur. Haben
wir doch den Beweis dafür! Die geschichtlichen Studien dienten
ihm immer zugleich für den äußeren Zweck, Lebensunterhalt und

ürgerliche Achtung zu erwerben. Aber als er frei wurde und einem Meiſter zu folgen brauchte außer der Stimme in ſeinem Innern, da gab er ſich ganz an das philoſophiſche Studium hin. faſt unmittelbar nach jenem Wort zu Körner, er rüſte ſich nun, um für die Ewigkeit zu arbeiten, folgt das andere, Schillers Neujahrsgeſchenk an ſich ſelbſt am 1. Januar 1792: „Ich treibe jetzt mit großem Eifer Kantiſche Philoſophie —. Mein Entſchluß iſt unwiderruflich gefaßt, ſie nicht eher zu verlaſſen, bis ich ſie ergründet habe, wenn mich dieſes auch drei Jahre koſten könnte.“ Das klingt anders, als wenn er in früheren Jahren gelegentlich ein Intereſſe an Kants kleinen Aufſätzen zeigt, — halb gleichgültig berichtet, daß er die neue Philoſophie in Jena bis zum Sattwerden preiſen höre, oder auch bekundet, daß der neue geiſtvolle Inhalt der kantiſchen Ästhetik, der „Kritik der Urteilskraft“ ihn intereſſiere.

So iſt auch Schillers Stellung in der Geſchichte der Philoſophie eine andere als in der Entwicklung der Geſchichtſchreibung. Er zählt durchaus, wenn auch in einem eingeſchränkten Gebiete zur Wirkung, als eine ihrer großen Geſtalten. Seine philoſophiſchen Schriften behaupten bis heute den vollgültigen Wert wiſſenſchaftlicher Arbeiten. Das Verhältnis iſt ein ganz eigenes. Sie ſind in ebenſo vollem Sinne original, wie ſie Schriften eines treuen Kantianers ſind. Schiller iſt in das Tiefſte und Innerſte der kantiſchen Geiſtesarbeit eingedrungen. Mit der Freiheit des Genies lernt er von ihr in jedem Gebiete gerade die tragenden Grundbegriffe. Daher ruht ſein eigenes Schaffen auf dem geſicherten Grunde des Syſtems. Dabei aber ſtellt ſich jene Lehre als eine vollkommen ſelbſtändige Entwicklung dar. Es iſt ein Fall, wie er ſich vielleicht kaum zum zweiten Male wiederholt. Man möchte von ſeinen Schriften ſagen: ſie ſind ganz Kant, — es iſt nicht Ein Gedanke, der nicht in der Entwicklung ſeiner Grundideen läge, — aber zugleich: ſie

Im Januar 1792 erſchien in der „Neuen Thalia“ die Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“, der im zweiten Stück im März diejenige „über die tragiſche Kunſt“ folgte. Sicher ſind ſie beide als Ergebniſſe des von ihm geleſenen Publikum über die Äſthetik der Tragödie zu betrachten. Aber weder als kantiſche Studien noch als Theorie des Tragiſchen halten ſie vor einer etwas eingehenderen Kritik ſtand. Erſt nach ihnen hat die ernſte philoſophiſche Arbeit begonnen. Ohne Zweifel iſt ſie ganz beſonders gefördert worden durch das vier- bis fünfſtündige Privatiſſimum über Äſthetik, das Schiller im Winterſemeſter 1792 vor 24 Zuhörern in ſeiner Wohnung las. In einem Geſpräch „Kallias oder über die Schönheit“ gedachte er das Ganze ſeiner Kunſtphiloſophie vorzutragen. Es iſt nicht ausgeführt worden; aber die großen Briefe an Körner vom 8., 18., 23. und 28. Februar 1793 geben uns offenbar die Vorſtudien dazu. Dies iſt die Grundlegung der Schillerſchen Philoſophie. Darauf folgen die bedeutenden Schriften, deren erſte die Abhandlung „über Anmut und Würde“ (Juni 1793) iſt; der Schluß der Abhandlung „über naive und ſentimentaliſche Dichtung“ (in den „Horen“ Januar 1796) bildet den Abſchied Schillers von der wiſſenſchaftlichen Tätigkeit. Denn auch die Abhandlung „über das Erhabene“, die zwar erſt 1801 erſchien, iſt ſchon im Jahre 1795 geſchrieben. Die philoſophiſche Arbeit erſtreckt ſich über einen Zeitraum von vier Jahren. Sie beginnt noch als ein Stück Dienſttätigkeit des Profeſſors in Jena. Dieſe erſte Epoche ſchließt mit der Abhandlung „über Anmut und Würde“. Sie wird fortgeſetzt während des Jahrs, das er in der ſchwäbiſchen Heimat zubrachte. Damals ſammelte ſich alles um den Gedanken von der künſtleriſchen Kultur und ihrer Bedeutung im Ganzen des menſchlichen Lebens. Sie wird vollendet nach der Rückkehr nach Jena, in der erſten Zeit der Freundſchaft mit Goethe. Jetzt ſtehen alsbald die großen Studien über Arten und Bedeutung

sind ganz und allein Schiller. Alles ist Ausgestaltung von Ideen, die schon früher in ihm vorbereitet waren, und alles war nur möglich als Gabe dieser einzigartigen Persönlichkeit. Das Rätsel löst sich, wenn wir auf die verschiedene Artung der Männer sehn. Schiller tritt neben Kant wie neben den Kritiker der Prophet. Kant entwickelt uns die Begriffe, auf denen unser Denken und Erkennen ruht. Schillers ganze Arbeit richtet sich auf das Leben. Er gibt uns die Ideen, die unserm Leben einen Wert geben. Er arbeitet die Form des Lebens heraus, in der das Menschentum seine volle Entwicklung fände. Seine Gedanken sind nicht nur Einsicht, sondern auch sittliche Überzeugung, ja Glaube. Sie sind der reine Ausdruck seiner großen Natur. Daher sind sie ganz sein eigen, und nur die Begriffsformen empfing er von Kant. Sofern es sich um die Entwicklung eines neuen Glaubens handelt, tritt hier im tiefsten Sinne des Worts eine religiöse Botschaft zu der rein wissenschaftlichen Leistung Kants, aber mit jenem entscheidenden Wesenszug, daß Glaube und Botschaft zugleich im vollsten Sinne nüchterne und zutreffende Erkenntnis sind. Dies ist das einzigartige Wesen und die unverlierbare Bedeutung des deutschen Idealismus, wie er in Schiller der sittlich-künstlerischen Fragen sich bemächtigt: indem und nur dadurch daß er zur tiefsten Erkenntnis des Menschenlebens vordringt, stellt er ein neues Ideal über ihm auf. Man hat diesen Idealismus nicht verstanden, solange man glaubt, daß es sich hier um Gebilde subjektiver Begeisterung handele. Man hat auch Schiller nicht verstanden, solange man von ihm glaubt, er verkünde nur begeistert, was ihm schön und gut vorkommt, möglichst überstiegene schwärmerische Forderungen, und wir könnten dann darüber, etwa als reifere Männer, anderer Meinung sein. Es handelt sich um tief eindringende und klar bewiesene Wissenschaft und Erkenntnis. Schillers Lehre ist die Philosophie des Menschenlebens und will als solche verstanden sein.

Im Januar 1792 erſchien in der „Neuen Thalia“ die Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden“, der im zweiten Stück im März diejenige „über die tragiſche Kunſt“ folgte. Sicher ſind ſie beide als Ergebniſſe des von ihm geleſenen Publikum über die Äſthetik der Tragödie zu betrachten. Aber weder als kantiſche Studien noch als Theorie des Tragiſchen halten ſie vor einer etwas eingehenderen Kritik ſtand. Erſt nach ihnen hat die ernſte philoſophiſche Arbeit begonnen. Ohne Zweifel iſt ſie ganz beſonders gefördert worden durch das vier- bis fünfſtündige Privatiſſimum über Äſthetik, das Schiller im Winterſemeſter 1792 vor 24 Zuhörern in ſeiner Wohnung las. In einem Geſpräch „Kallias oder über die Schönheit“ gedachte er das Ganze ſeiner Kunſtphiloſophie vorzutragen. Es iſt nicht ausgeführt worden; aber die großen Briefe an Körner vom 8., 18., 23. und 28. Februar 1793 geben uns offenbar die Vorſtudien dazu. Dies iſt die Grundlegung der Schillerſchen Philoſophie. Darauf folgen die bedeutenden Schriften, deren erſte die Abhandlung „über Anmut und Würde“ (Juni 1793) iſt; der Schluß der Abhandlung „über naive und ſentimentaliſche Dichtung“ (in den „Horen“ Januar 1796) bildet den Abſchied Schillers von der wiſſenſchaftlichen Tätigkeit. Denn auch die Abhandlung „über das Erhabene“, die zwar erſt 1801 erſchien, iſt ſchon im Jahre 1795 geſchrieben. Die philoſophiſche Arbeit erſtreckt ſich über einen Zeitraum von vier Jahren. Sie beginnt noch als ein Stück Dienſttätigkeit des Profeſſors in Jena. Dieſe erſte Epoche ſchließt mit der Abhandlung „über Anmut und Würde“. Sie wird fortgeſetzt während des Jahrs, das er in der ſchwäbiſchen Heimat zubrachte. Damals ſammelte ſich alles um den Gedanken von der künſtleriſchen Kultur und ihrer Bedeutung im Ganzen des menſchlichen Lebens. Sie wird vollendet nach der Rückkehr nach Jena, in der erſten Zeit der Freundſchaft mit Goethe. Jetzt ſtehen alsbald die großen Studien über Arten und Bedeutung

der Poesie im Mittelpunkt. Immer mehr rückt Schiller, von den allgemeinsten Prinzipien beginnend, auf die besonderen Anliegen des eigenen künstlerischen Berufes zu. Ja, die ganze Entwicklung seiner Philosophie empfängt ihr Gesetz offenbar von dem Bedürfnis des Künstlers, der sich selber sucht. Er erarbeitet sich die Klarheit über die Bedeutung des Künstlerischen, also auch über die Sendung des Künstlers in der menschlichen Kultur überhaupt und schreitet von hier zur tiefen Ableitung des eigenen dichterischen Charakters fort, den er dem Goethischen gegenüberstellt. So wird die Philosophie für ihn, was sie seit Sokrates für die Menschheit ist, das große Mittel der Selbsterkenntnis. Es ist das Zeichen der mächtigen Naturen, der im tiefsten Sinne des Wortes philosophischen, daß sie über sich selbst nicht anders zur Ruhe kommen können, als indem sie die Welt begreifen, — sich in der Welt und die Welt in sich.

Er hatte die Ruhe zu allen diesen weitgreifenden Studien. Sein ganzes Leben gewann einen Zug von höherer Sicherheit. Es sagt so viel, daß gleichzeitig mit dem Entschluß zur philosophischen Durchbildung auch der Gedanke an neue Dichtung in ihm erwacht. Die Idee des Wallenstein ist so gut wie gleichaltrig mit der seiner Philosophie. Immer ist es der Dichter, der sich in diesen Arbeiten vollenden will. Auch neue Zuversicht kam mit der neuen Ruhe. So sehr er den Schaden der Kritik am eigenen Leibe spürt, und wie sie ihm die Unmittelbarkeit der dichterischen Gesichte beengt, das stolze Wort steht daneben: „Ich bin und bleibe bloß Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben".

Die Anfälle der Krankheit kehrten freilich immerfort wieder. Aber Schiller konnte sich doch manche Erleichterung gönnen. Pferd und Wagen, wie er beabsichtigte, selbst zu erwerben, scheint er aufgegeben zu haben. Aber ein eigenes Reitpferd schaffte er an, und die Bewegung tat ihm äußerst wohl. Er erfreute sich der alten teuren Beziehungen der Liebe, besuchte Körner auf vier

Wochen im April 1792 und genoß mit tiefem Glücksgefühl — auch etwa einen Monat lang — den Besuch der eben genesenen Mutter, die mit der jüngsten Schwester Nanette nach Jena kam. Am 7. April 1793 bezog er das Gartenhaus vor der Stadt. Der Lieblingsgedanke der ganzen Zeit war der, die alte Heimat wiederzusehn und in ihr Eltern und Geschwister und die alten Freunde. Das Heimatsgefühl regte sich stark in dem Schwaben.

Im August 1793 brach er von Jena auf. Über Nürnberg reiste er zunächst nach Heilbronn, welches als freie Stadt an den Grenzen Württembergs ihm einen sichern Aufenthalt bot, falls der Herzog etwa noch den früheren Groll bewahrte. Für den alten Herodes wäre es eine herrliche Gelegenheit gewesen, die Unbilden von einst gut zu machen. Aber diese Art Mensch gehört ja zu jenen, die nichts lernen und nichts vergessen. Er erklärte nur, er werde Schillers Besuch ignorieren. Schiller besuchte Ludwigsburg und die Solitude, später auch die Karlsschule in Stuttgart und wurde im Saal der Akademiker mit donnerndem Vivat begrüßt. Von Heilbronn siedelte er mit den Seinen am 8. September nach Ludwigsburg über, um den Eltern näher zu sein. Hier schenkte ihm Lotte am 14. September seinen ersten Sohn Karl und machte ihn überglücklich durch das lange ersehnte Kind. Den alten Vater fand Schiller in seinem siebenzigsten Jahr frisch und rüstig wie einen Sechziger, in ewiger Tätigkeit, die ihn gesund und jugendlich erhielt. Die Mutter war leidlich gesund. Sie weinte schon im Anfang der Zeit viel in dem Gedanken, daß es ja doch bald wieder müsse geschieden sein. Die ältere Schwester Luise erwies sich im Haushalt geschickt und besorgte Schillers Wirtschaft; die jüngste, Nanette, war zum hübschen Mädchen herangeblüht. Sie war talentvoll und schwärmerisch, ganz glücklich, wenn sie die Verse des großen Bruders vortragen konnte, und wäre gern eine Künstlerin geworden. Sie ist jung gestorben. Mit welchen Empfindungen aber mag Schiller

die Freunde der Jugend wiedergesehen haben! Viele waren stehen geblieben auf ihrem Weg, philiströs verengt und verbauert. Zu Freund Hoven, mit dem er vom 13. bis zum 21. Jahr fast alle Epochen des Geistes gemeinschaftlich durchwandert, stellte sich die alte Liebe her. Aber von dem schriftstellerischen Ehrgeiz war nichts geblieben; er war ein tüchtiger Arzt geworden. Wie mögen auch die Freunde mit Stolz und Wehmut ihn wieder empfangen haben! Hoven hat uns sein Bild bewahrt. „Sein jugendliches Feuer war gemildert; er hatte weit mehr Anstand in seinem Betragen, an die Stelle der vormaligen Nachlässigkeit war eine anständige Eleganz getreten, und seine hagere Gestalt, sein blasses kränkliches Aussehen vollendete das Interessante seines Anblicks." Er war so häufig krank, aber in den guten Stunden: „in welcher Fülle ergoß sich da der Reichtum seines Geistes, wie liebevoll zeigte sich sein weiches teilnahmvolles Herz, wie sichtbar drückte sich in allen seinen Reden und Handlungen sein edler Charakter aus! Wie anständig war jetzt seine sonst etwas ausgelassene Jovialität, wie würdig waren selbst seine Scherze! Kurz, er war ein vollendeter Mann geworden". Wir haben das Denkmal der neugeknüpften Jugendfreundschaft dieser Tage in der Schillerbüste von Dannecker, dem einzigen Bildnis Schillers, an das wir glauben können. Er hat ihn wiedergegeben, wie er ihn sah und liebte, und selbst die Kränklichkeit durch die geistige Bedeutung verklärt. In diesem Manne, in diesem Antlitz, fühlen wir, ist alles Leben Geist geworden und aller Geist Wille.

Am 24. Oktober 1793 starb der alte Herzog Karl Eugen. Im März 1794 siedelte Schiller nach Stuttgart über und war mit der Veränderung sehr zufrieden. „Es wird mir nach einer acht Monate langen Dürre wohl tun, mich wieder unter denkenden Menschen zu befinden." Er richtete sich auf ein paar Monate ein, die er, ohne großen schriftstellerischen Fleiß, wesentlich dem menschlichen Umgang zu widmen gedachte. In dieser ganzen Zeit ist

die ästhetische Korrespondenz mit dem Erbprinzen und die gelegentliche Arbeit am Plan des Wallenstein seine wesentliche Beschäftigung gewesen. Am 6. Mai sind Schillers von Stuttgart abgereist und über Meiningen, wo sie Reinwalds besuchten, am 15. wieder in Jena eingetroffen. Schiller sehnte sich nach einer ruhigen und gleichmäßigen Lebensart, nach regelmäßiger Arbeit.

Man hatte Pläne gemacht, ihn in der Heimat und zwar als Professor in Tübingen zu halten. Daraus war nichts geworden. Überaus wichtige Lebensbeziehungen spannen sich dennoch in dieser Zeit an. Es war wieder ein unmerklicher, aber folgenreicher Übergang in der Schillerschen Existenz. Der Gang der Weltbegebenheiten, die Entwicklung der französischen Revolution hatte ihn in Jena leidenschaftlich aufgeregt. Er hatte die Absicht, in einem großen Memoire in dem schwebenden Prozeß das Wort für den König zu ergreifen, wobei er Gelegenheit gehabt hätte, einige große wichtige Wahrheiten zu sagen. Schon sah er sich nach einem Übersetzer ins Französische um. Es war die Absicht des Historikers und Philosophen zu einer entschiedenen Wendung in die politische Publizistik. Nun wurde, als Schiller mitten in seinen Untersuchungen über das Schöne saß, der König hingerichtet. Schiller schrieb: „Ich kann seit vierzehn Tagen keine französische Zeitung mehr lesen, so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an". Die Briefe an den Erbprinzen über ästhetische Erziehung treten an die Stelle der politischen Schrift. In ihnen bildet das große Ereignis der französischen Revolution nur noch den Hintergrund und den Ausgangspunkt. In Schwaben machte Schiller die Bekanntschaft Cottas, der sein verständnisvoller und tatkräftiger Verleger und sein wahrer Freund wurde. Dieser bot ihm die Redaktion einer großen politischen Zeitung an. Schiller wußte ihn später zu einer literarischen Monatsschrift, den Horen, zu überreden. Dies ist also dieselbe Abwendung vom politischen zum literarisch-ästhetischen Interesse. So nahe hat ihm einmal der Übergang zu

politischer Wirksamkeit gelegen. Es wäre aber völlig verkehrt, wenn man darum von einer Flucht aus dem öffentlichen Leben in das Reich der Träume redete. Auch seine ästhetische Schriftstellerei ist als eine Wirkung auf das öffentliche Leben, als eine Gestaltung lebendiger und handelnder Menschen gedacht. Schiller wählt sich mit sicherm Blick dasjenige Gebiet öffentlicher Wirkung, in dem er nach seiner Anlage und Kraft sich das reichste und fruchtbarste Schaffen versprechen kann. Dort hätte er nur von außen betrachten können. Hier konnte er der selbsttätige Bildner eines neuen Lebens sein. Mit vollem Bewußtsein hat er diese Arbeit mit der politischen in eine Reihe gerückt als die deutsche Aufgabe der Zeit. Es handelt sich darum, wahre und volle Menschen zu bilden auf dem Wege der künstlerischen Kultur oder — wie sein großer Ausdruck lautet — den Weg zur Freiheit zu führen durch die Schönheit.

Mit seinen philosophischen Schriften greift Schiller in die große Bewegung ein, die Kant für das menschliche Denken begonnen hat. Mit Kant fängt die zweite Weltepoche der Philosophie an. Sie hörte durch ihn auf, Weltweisheit sein zu wollen, Metaphysik, welche in faustischer Weise die Wirklichkeit in ihren letzten Elementen begreift. Sie wurde zur Vernunftwissenschaft, d. h. zur Lehre von den Mitteln, durch die das Denken seine Aufgaben löst. Die Natur zu begreifen in ihrem göttlichen Geheimnis ist uns nicht gegeben. Aber die Begriffe, die im Denken der Welt notwendig sind, vermögen wir wohl zu entwickeln, die Begriffe, auf denen unsere wahren Gedanken von den Dingen ruhn. Schiller erfuhr so stark wie nur einer die zugleich ernüchternde und begeisternde Wirkung der neuen Lehre. Dadurch zumeist wurde er befähigt, ihr Jünger und Prophet zu sein. Sie nahm ihm seinen alten Glauben an jenen Kosmos, den die göttliche Liebe durchdringt. Aber dafür führte sie ihn auch aus der nur dichtenden Philosophie auf den festen Boden der Wissenschaft hinüber. Kant

erleuchtet ihm in begeisternder Weise die innere Beziehung von Natur und Geist. Es gibt Begriffe, ohne die die Natur nicht gedacht werden kann. Sie bilden unser Denken von der Natur, unsern Verstand, und gelten zugleich von den Dingen als allgemeine Gesetze. Wie Schiller es großartig formuliert: die Natur steht unter dem Verstandesgesetze. So wird dem Verstande seine schöpferische Macht erschlossen in dem Augenblick, in dem man ihm scheinbar sein höchstes Ziel, das metaphysische Weltbegreifen, genommen hat.

Der Begriff der Kausalität z. B. beherrscht die Natur. Alle ihre Erscheinungen laufen an dem Faden des notwendigen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung. In allen ihren Erscheinungen ist sie bedingt, — wie Schiller auch sagt: abhängig und bedürftig. Unbedingt ist nur das Ganze der Natur, auf das sich als auf seine letzte Idee das menschliche Erkennen zubewegt. —

Doch war es vor allem die kantische Freiheitslehre, die durch den Zug innerer Verwandtschaft Schillers Bekenntnis zu Kant wie mit Naturgewalt entschied. Nur dem Menschen ist gegeben, sein Leben mit vollem Bewußtsein zu stellen in den Dienst einer Aufgabe, im Dienste dieser Aufgabe sein ganzes Dasein selbst zu regeln und so sich selber das Gesetz zu geben. Wer sich aber selber das Gesetz gibt, ist frei. Für Schiller war es doch, als spräche man ihm die innerste Erfahrung des eigenen Lebens aus. So hatte er sein ganzes Dasein nur als einen Dienst der mit ihm geborenen Aufgabe begriffen, hatte, selbst als Krankheit und Tod an seinen natürlichen Kräften zehrten, nicht abgelassen von der Idee, unter der ihm sein Leben stand. Nichts war ihm vertrauter als das Gesetz, das in ihm selber gegeben war. Man ahnt, was es für ihn bedeutete, wenn er schrieb: „Es ist gewiß von keinem sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dieses Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst".

Der Adel des Menschentums, der die Menschen über die bloße Natur erhebt, liegt ganz in dieser Eigenheit, daß die Menschen, die für den Naturforscher so gut wie alles Wirkliche nur Fälle von Naturgesetzen sind, doch zugleich in dieser anderen Beziehung stehen und das Gesetz ihres Lebens in sich selber tragen, sich selber geben. Es ist die Welt der Geschichte, die sich hier auftut. Als der eigentliche Inhalt ihrer Arbeit erscheint das Reich der Menschheit, d. h. das Reich, in dem die wahre Gemeinschaft der Menschen verwirklicht ist in den Persönlichkeiten, die sich selber bestimmen durch das Bewußtsein der sittlichen Gesetze. Der Menschheitswert ist es, der über die geschichtliche Bedeutung der Persönlichkeiten, der Völker und der Kulturen entscheidet. In einer Gestalt wie Jesus Christus erscheint bereits das Bild von dem Menschen der Vollendung, dessen Leben völlig eins geworden mit dem höheren Menschheitsleben, d. h. jenem Leben, in dem ein jeder sich selbst bestimmt durch die ewigen Gesetze des Menschentums. Darum lebt Jesus in dem Gedächtnis der Menschheit, welches die Geschichte ist, wie kein anderer, — ist der Richtpunkt für die Jahrhunderte, die Liebe und Sehnsucht aller, denen es ernst ist, und beschäftigt schon die Phantasie unserer Kinder.

Dieses Neben- und Ineinanderbestehen von Freiheit und Naturnotwendigkeit, von menschlicher Selbstbestimmung bei allgemeiner Naturbestimmtheit ist ein so großes Wunder, daß Kant nicht müde wird, hier die Grenzen zu hüten und über der Reinheit der sittlichen Selbstbestimmung zu wachen. Der wesentliche Zug alles sittlichen Lebens ist der Ernst. Wir wollen uns hier keinen schmeichlerischen Vorstellungen hingeben und die Größe der Forderung zu unserer Bequemlichkeit herabziehen. Von Natur wünschen wir alle im starken Zwange der angeborenen Neigung Glück und Behagen. Aber nur wo das Bewußtsein der Aufgabe oder des Gesetzes und sonst nichts unsere Handlungen bestimmt,

da ist jene wunderbare, das Menschentum im Menschen ausmachende Selbstbestimmung durch die Idee; da allein ist die sittliche Freiheit und Tat. Hier haben die Neigungen nicht hineinzureden. Um das einzuschärfen, wählt Kant die Wendung, daß in der sittlichen Entscheidung die Achtung für das Gesetz allein, gegen die Neigung und mit Niederschlagung aller Neigungen, unseren Willen bestimmen soll.

An dieser Stelle setzen die eigentümlichen Weiterbildungen Schillers ein. Er ist, was die Sache angeht, völlig einig mit Kant. In dieser Beziehung hat man das Verhältnis oft falsch geschildert. Aber er kann die Darstellungsweise nicht billigen, die ihm auf einen dumpfen Knechtssinn berechnet scheint, als trete das sittliche Gesetz wie ein hölzerner Schulmeister drohend an den Menschen heran, da doch das Gegenteil Kants eigene Meinung ist. Denn er verkündet hier ja die Freiheit des Menschen. Den tiefsten Gedanken Kants will er wahren und ihm besseren Eingang schaffen bei allen freien und großgesinnten Gemütern. Dies ist der Nerv seines Widerspruchs. „Womit hatten es die Kinder des Hauses verschuldet, daß er nur für die Knechte sorgte?" Er blickt auf das sittliche Ziel, auf den sittlich vollendeten Menschen. Das ist der, der sich in der Tugend gefestigt hat, der seiner Vernunft mit Freude gehorcht, dem die sittliche Denkart zur Natur geworden ist. Ihm wird also die Pflicht ein Gegenstand der Lust und Neigung sein. Wenn es auch wahr ist, daß die Entscheidung durch das Bewußtsein des Gesetzes allein die sittliche Handlung ausmacht, so ist doch der vollendete Mensch erst jener, in dem der Widerstreit aufgehoben zwischen Neigung und Pflicht, Wunsch und Gesetz. Mit niemals aussetzender Freudigkeit lebt er die große Aufgabe seines Lebens; ja dies Leben in seiner Aufgabe ist ihm der Quell seiner Lebenslust selber. Der so in sich einige Mensch ist der wahre und volle Mensch.

Unmittelbar entwickelt sich der kritische Gedanke Kants bei

Schiller zu einem Ideal des Menschentums, aber ohne daß dem kritischen Gedanken etwas an seiner Tiefe und Schärfe verloren geht. So unmittelbar setzt sich denn auch die rein theoretische Einsicht in die Erkenntnis und Botschaft von Lebenswerten um. Schiller gibt dem Ideal später den Namen der Totalität. Es ist das Ideal des ganzen und vollen Menschen, das Ideal der Persönlichkeit im tiefen Sinne des Wortes. Wir alle kennen kein anderes. Schillers Großtat bleibt, wie er dies Ideal aus den notwendigen Elementen alles Menschenlebens so einfach und überzeugend ableitet als die Form der Vollendung. Beständig arbeitet das Leben, uns zu zersplittern und zu zerstückeln. Jetzt erdrückt es uns in übermäßiger Last äußerer Pflichten. Dann strebt es vergebens, sich wiederherzustellen in betäubenden Vergnügungen. Es gibt so wenige, denen ihr Ernst zugleich ihre Lust ist und ihre Pflicht ihre Freude. So aber ist es in der vollendeten menschlichen Persönlichkeit. Sie lebt allein das Gesetz des eigenen Daseins und ist darin ein neuer Anfang der Menschheit aus sich selbst. In sich selber ruhend findet sie im Dienste der in ihr geborenen Pflichten allein die Wonne des Lebens. Ihr ganzes arbeitsames und schöpferisches Leben ist ihr Freude. Hier ist Form und Fülle, Gesetz und Leben eins und zugleich.

Damit stellt Schiller das höchste Ziel der Bildung und Kultur über dem Leben auf. Es vereinigt in sich die höchste Zucht mit der höchsten Natürlichkeit, mit der grenzenlosesten Empfänglichkeit das unablässige Gestalten und verbindet mit der Fülle ursprünglichen Lebens die vollkommenste Kultur in festen und dauernden Gedanken. Wirklich würde in diesem Ziel alles Leiden und alle Verzweiflung des Lebens sich lösen. Kein anderes haben unter schweren Seufzern, in harter Arbeit alle jene gesucht, in denen die bessere Menschheit nach Leben rang. Hier heißt es, die ganze Tiefe des Schillerschen Idealismus ermessen. Er berauscht nicht sich und uns in schönen, schwärmerischen, jugend-

taumeligen Gefühlen, ſondern er gibt uns den feſten und ſicheren Standpunkt zum Leben.

Dies ſollten die Deutſchen begreifen: Schillers Philoſophie iſt Lebensphiloſophie. Sie iſt auch eine Philoſophie für das Leben. Er arbeitet im Hinblick auf das Bild der vollendeten menſchlichen Kultur. Dieſe ruht auf dem Gedanken des ganzen Menſchen, der Perſönlichkeit. Sich zu ihr zu geſtalten iſt die Sehnſucht, die im Grunde alles Lebens ruht. Immer wird es ein merkwürdiges Zeitſymptom bleiben, daß die Deutſchen ſich von der verirrten Phantaſtik der Nietzſcheſchen Gedanken, bei denen ſelbſt in der romantiſchen Verzerrung die Idee der ihr eigenes Geſetz lebenden Perſönlichkeit der wertvolle Kern war, ſo hinreißen ließen, ohne zu ahnen, daß dieſe Idee in ihrer ganzen Reinheit und Größe, nur mit unendlich viel mehr Tiefe, ohne jeden moraliſtiſchen Beiſatz, in unſerer klaſſiſchen Philoſophie und beſonders bei Schiller ausgeführt und begründet war. An künſtleriſcher Kraft der Darſtellung ſtehen Schillers philoſophiſche Schriften hoch über denen Nietzſches. Dort ließ man ſich all die Selbſtberauſchung und Phantaſtik gefallen, deren man Schiller fälſchlich verdächtigte. Nichts iſt in der Sache nüchterner, ſchärfer, männlicher als die Schillerſche Philoſophie.

Nicht an irgend welcher Willkür in der Führung der Gedankenreihen bemerkt man, daß hier ein Dichter philoſophiert. An Strenge der Entwicklung behaupten ſeine Schriften den vollgültigen Wert wiſſenſchaftlicher Erkenntnis. Man merkt den Dichter höchſtens an dem Kreiſe der Intereſſen, dem er ſich zuwendet, an der inneren Vertrautheit mit der ganzen Fülle künſtleriſchen Lebens, die er mitbringt und ſich hier wiſſenſchaftlich verdeutlicht. Schon in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ iſt er doch eigentlich bereits mit dem Material des Dramatikers beſchäftigt, mit dem Bilde oder der künſtleriſchen Erſcheinung des handelnden Menſchen, wie wir ihn unter den Anſprüchen der Pflicht und den Schlägen

des Schicksals erblicken. In der schönen Seele sind Pflicht und Neigung zu voller Übereinstimmung gebracht. Sie übt den Dienst der Pflicht, als wäre es die freiwillige Leistung ihrer Natur. In dem erhabenen Charakter behauptet sich unter allem Ansturm des Leidens und der Schicksale die Überlegenheit des sittlichen Willens. Anmut und Würde sind der Ausdruck der beiden Lebensweisen in der Erscheinung. So gewinnt Schiller im Hinblick auf das Ziel des Menschentums das Verständnis für seine Erscheinungen. Eine Fülle der feinsten Deutungen teilt er in dieser Schrift mit. Hier treten auch zum ersten Mal die beiden Grundgedanken des Schönen und des Erhabenen nebeneinander auf. Das letztere bekommt seine Wichtigkeit für Schiller durch den heroischen Zug seiner Natur. Die Idee des schönen Menschentums kam ihm in jener Auflehnung seiner hellen Seele gegen die allzu gedrückte Darstellung Kants.

Der wertvollste Gedanke, in dem die Grundidee Schillers sich am fruchtbarsten entfaltet, ist der von der künstlerischen Kultur und ihrer Bedeutung in der Menschenkultur überhaupt. Das Ziel, auf das er hier blickt, ist das zum Kunstwerk geadelte Leben. Das glänzende Bild des Griechentums, wie er es sieht, gibt die Richtung an. Dort war Form und Fülle, Arbeit und Lebensfreude eins. Die ungebrochene Ganzheit des menschlichen Daseins prägte sich in allen Erscheinungen des Lebens aus. Und diese Ganzheit wiederzugewinnen ist Schillers leitender Gedanke. In Ausführungen von überwältigender Wucht schildert er die Zersplitterung und Verkümmerung, in der wir verdammt sind zu leben. Der Aufgaben sind so viele geworden, und jede verlangt eine außerordentliche Ausbildung einzelner Kräfte. Der stumpfsinnige Gelehrte, der abgehetzte Geschäftsmann, der überscharfe Denker und wie die Spezialisten alle heißen — sie sind die sprechenden Typen unserer modernen Kultur; teils in Regeln eingespannt und durch sie geknechtet, teils — besonders bei den Massen —

h ganz in der Gewalt blinder Triebe verbringen wir die
ge in angestrengter Arbeit, um uns abends in einem ideenlosen
umel der Sinne zu berauschen. Zwischen Überanstrengung
d Betäubung verläuft unser Leben. Hier tritt die Schönheit
die große Helferin ein. Sie erquickt unser Gefühl in beseligender
:ude. Aber zugleich erschließt sie unserm schauenden Blick die
fe der Dinge und des Lebens. Hier ist Begreifen und Ge-
ßen, Verstand und Sinn, Arbeit und Erholung, Form und Fülle
s. So gibt die Schönheit dem Menschen die Ganzheit seiner
ifte, sie gibt ihm die Einheit in sich selbst, gibt dem Knecht der
ltur sein Menschentum wieder. Sie ist die Wiederherstellerin
ursprünglich einigen Natur.

Damit ist uns inmitten all der wirren Zustände, die uns zer-
en, der Weg zur Vollendung, zur Einheit in uns selber
getan. Wir empfangen im Spiel der Kunst die Ganzheit des
nschentums, die unser Ziel ist.

In Schillers Sinne könnte man sagen: im Genie lebt unter
der wieder vollendete Mensch. Alle Genialität ruht auf jener
tümlichen Einheit der Kräfte, die in den großen Schöpfern
kunst am klarsten hervortritt. Das Genie hat das sichere
l für die Dinge; sein Gefühl aber ist das tiefste Begreifen.
t Eingebungen, aber es sind Eingebungen eines Gottes, d. h.
ungen der Wahrheit selbst. Es empfängt, aber sein Empfangen
talten. Es ergrübelt nicht, sondern erfährt in seinem
Gefühl Offenbarungen. In ihnen offenbart sich die tiefste
keit der Welt. Daher ist auch das schöpferische Leben sich
:eude genug. Daher hören hier die Beschränktheiten des
hstabierenden Verstandes auf, ebenso die Ängstlichkeiten
lten Regeln gebundenen Moral und die Roheiten des
sinnlichen Vergnügens. Es ist das Ende der Pedanterie
Philistrosität. An die Stelle der Geschäftsroutine und
ntion tritt der volle Mensch. In diesem Sinne kündet

Schiller das Evangelium von dem in genialem Geiste zu führenden Leben. Der Genialitätshauch, der künstlerische Geist im vollen Sinne des Worts, bringt in alle die traurigen Menschenfragmente die Menschlichkeit, in die kümmerlich einseitigen Beschäftigungen das Leben. Da bewegen sich in dem intuitiven Verstande die Begriffe mit der unmittelbaren Lebendigkeit von Anschauungen. Da wird der stumpfe Genuß zur sinnvollen Freude und die Tat der Pflicht zu einer freien Darstellung schöner Menschlichkeit. Es ist ein Gedanke von ewiger Wahrheit, den Schiller gefunden hat. Es unterscheidet die Menschen, ob sie als dürftige Facharbeiter sich vernutzen lassen oder in der Einseitigkeit ihrer Arbeit sich die volle Menschlichkeit bewahren. Wir können nicht alle Genies sein, aber ein Hauch der Genialität kann unsere Arbeit beseelen. Allemal geschieht das bei denen, welchen ihr Arbeiten, Handeln und Leben zum Kunstwerk wird; es geschieht durch den Beisatz der künstlerischen Artung und Begabung. Und wo sie das Leben durchdringt, stellt sich in den Menschen selber die innere Einheit her. In seinen Leistungen tritt ein lebendiger Mensch uns entgegen. Und nur ein solcher wirkt und entzündet Leben. Jeder Tag bestätigt diese Schillersche Philosophie.

Kein Künstler hat wohl jemals die Bedeutung des künstlerischen Bestandteils im Menschenleben so klar und tief gesehen wie Schiller. Denn das ist das Große seiner Philosophie, daß er Kunst und Schönheit auffaßt nach ihrer Stellung und Bedeutung in der Gesamtkultur. Keineswegs aber würdigt er nun etwa die Kunst zum dienenden Mittel für anderweitige Kulturzwecke herab. Die Schönheit ist Schönheit, die Kunst ist Kunst, und damit sind sie genug. Wer durch sie Erkenntnis verbreiten oder Besserung bewirken will, macht sie, welche Herrinnen sind, zur Magd und entwürdigt sie. Der Punkt ist wichtig, da in der allgemeinen Auffassung noch immer die Vorstellung weit verbreitet ist, Schiller habe selber in seiner Kunst das Instrument

ralische Wirkungen gesehen und sei in seinem Dichten so
wie ein Prediger gewesen. Dies würde ihn in Gegen-
ngen zu seiner eigensten Meinung. Er will Künstler sein
eiter nichts. Tiefer als irgend jemand vor ihm hat er die
als ein selbständiges und in sich geschlossenes Reich erkannt.
ist der erste, der, über Kant hinausgehend, das Wesen der
ischen Stellung zu den Dingen wirklich begriffen hat. Die
ist die Welt des schönen Scheins. Sie soll sich weder für
keit geben noch Wirklichkeit bezwecken. Sobald sie eins
iden tut, wird sie falsch und unrein. Das Phantasiebild,
ist, soll sie in seiner ganzen Fülle und Wahrheit gestalten —
ihre Aufgabe; eine andere hat sie nicht. Je reiner sie
ist, um so voller gibt sie den Menschen die Wohltat,
sie ist: im reinen Schauen zum Genuß der menschlichen
it zu kommen. Ein Liebeslied ist kein berauschendes
, und die Messiade soll keine Predigt sein. Wenn es
en gibt, die sie so nehmen, so ist in diesen die künstlerische
ung noch garnicht entwickelt. Darum fehlt ihnen aber
ie Erlösung, welche die künstlerische Anschauung mit sich

frei wie die Schillersche Lehre von Moralistentum ist,
ist sie auf der andern Seite von unreifer Schönheits-
nerei. Wohl handelt er vom Leben in der Schönheit und
n eine beinah religiöse Bedeutung. Aber nur Unverstand
nkenntnis können hier sprechen von der einseitig ästheti-
n Richtung jener Zeit. Keineswegs nämlich soll die Ästheti-
des Lebens dorthin gebracht werden, wo sie nicht hin-
Es ist gerade das Eigentümliche der Schillerschen An-
g, daß er im Gebiete der Wissenschaft wie in dem der
den vollen Ernst und die volle Strenge der menschlichen
en wahrt. Niemand ist unduldsamer als er gegen jeden
einer Verschwommenheit in „schönen" Gefühlen. Der sichere

Überblick über die verschiedenartigen Aufgaben und Kräfte der menschlichen Kultur ist das Große an der idealistischen Philosophie Schillers und jener Zeit. Gerade nur dadurch, daß er dem Sittlichen und dem Erkennen ihr volles Recht wahrt, kommt er zur Einsicht in die Bedeutung der ästhetischen Kultur. Durch sie erreichen wir es, daß wir ganze Menschen bleiben in allen einseitigen Ansprüchen und Entwicklungen. Denn es gibt bei allem wissenschaftlichen und sittlichen Ernst die Möglichkeit eines Menschenlebens in genialem Geiste, in schöpferischer Tat. Wenn Schiller so viel von ästhetischer Erziehung spricht, so ist der Sinn dieses Gedankens nicht, daß er uns zum Schwelgen in lebensfremder Kunstvergötterung veranlassen will. Sondern er will uns bei den großen Ansprüchen, mit denen das Leben an uns herantritt, lehren, in den Anspannungen und Genüssen nicht die Frische und Fülle des Gefühls, nicht unsere lebendige Menschheit zu verlieren. Hierzu befähigt uns die Entwicklung der ästhetischen Anlage, die ästhetische Erziehung. So betrachtet Schiller die ästhetische Entwicklung der Seele im Zusammenhang mit den allgemeinen Aufgaben der Kultur. Wir kennen keine Art, diese schwierigen Dinge abzuleiten, welche in gutem Sinne des Worts moderner und für uns lehrreicher wäre als die Schillers.

Er ist der Philosoph der sich kultivierenden Seele und der große Kündiger der schweren Kämpfe und Schäden, welche die Kulturarbeit uns bringt. Sie sind seitdem nur härter und schwieriger geworden, aber im Wesen dieselben geblieben. Darum ist diese Philosophie heute wahr wie am ersten Tage. Sogar die nahe liegenden Einwürfe hat er bereits gehoben, die von der schädlichen Wirkung ästhetischer Verfeinerung genommen werden. Er unterscheidet die lösende und die anspannende, die schmelzende und die energische Wirkung der Schönheit, je nachdem sie der einseitig gespannten Seele die Fülle oder der erschlafften die

Energie des Gefühls zurückgibt. Der schädliche Erfolg tritt ein, wenn sie eine dieser Wirkungen an unrechter Stelle übt. Überall gibt ihm das Bild der gesunden Ganzheit des Menschen, der Tüchtigkeit zu allen Lebensgeschäften den Maßstab der Entwicklung ab. So ist seine Philosophie der rechte Ausdruck jener höchsten Epoche deutscher Geistesarbeit. Damals gab die große deutsche Dichtung, wie Goethe es gelegentlich aussprach, den Menschen ein höheres Bewußtsein ihrer selbst und der menschlichen Dinge und brachte dadurch mit sich die Möglichkeit eines höheren Menschentums. Dies zu tun hat als die große Sendung der Kunst in der Kultur Schiller erkannt und ausgesprochen. Er deutete Goethe und sich selber das, was sie taten.

So voll von eigenem Leben und so Leben weckend sind durchweg diese Gedankenreihen Schillers. Was er gegeben hat, ist viel. Unermeßliches aber liegt auf dem Wege, den er gewiesen, wirklich der ganze Umfang der Kunsterkenntnis. Hier hat unsere Philosophie noch viel zu tun, um den Ertrag zu bergen. Es ist das Leben eines ganzen Mannes, das sich hier ausspricht, nicht das eines schwärmenden Jünglings, der nur Jünglingen etwas zu sagen hätte. Nur ein Mann dringt in diese Tiefen ein, in welche die Mehrheit der Deutschen ihm ja einstweilen auch noch nicht nachgedrungen ist. Je mehr man zu Schillers Gedanken über sich selbst und den eigenen Beruf kommt, um so mehr erkennt man die herbe Männlichkeit dieses Dichters, seinen untrüglichen Realistenblick für die Wirklichkeit des Lebens, freilich bei der großen Sicherheit über die ewigen Ziele. Hier ist alles so anders, als in dem herkömmlichen Schillerbilde angenommen wird. Hoffentlich löst alsbald der Schiller für Männer den Schiller für Knaben ab. — —

Es kann nicht fehlen, daß Schiller ein neues Bewußtsein gewinnt auch über den eigenen künstlerischen Beruf. Auch die eigene Arbeit steht ihm im Dienst der ästhetischen Erziehung. Die Tragödie gehört aber nicht in die Welt des Schönen im engeren

Sinne des Worts, sondern in die Welt des Erhabenen hinein. Sie ist für die Menschheit ein Mittel, ihr Bewußtsein der Lebenszusammenhänge auszusprechen, wie sie sie empfindet, und dadurch dem Menschen das volle Lust- und Wehgefühl seines Daseins zu geben. Sie zeige uns die ganze furchtbare Gefahr des Lebens, die unerbittliche Notwendigkeit, das unentrinnbare Verhängnis, zeige uns das Leben als die furchtbare und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache, die es ist; dann gibt sie uns in der tragischen Erschütterung das Gefühl von der Größe des Menschseins, da wir eines solchen Riesenkampfes mit einem unendlich überlegenen Gegner gewürdigt sind, und führt uns durch den Anblick der unablässigen Zerstörung auf die unzerstörbare Freiheit, das Beharrliche in unserm Busen, zurück. Zu der Bekanntschaft mit den uns umlagernden Gefahren „verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung — des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens — verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt." Wenn Schiller also zum Trauerspiel zurückkehrt, wird er der Dichter vom Leben in seinen tragischen Schicksalsgedanken sein und wird das Bild davon herauszubringen suchen in seiner furchtbaren Wahrheit. Keine Kunstübung hat er ingrimmiger — so ingrimmig wie die Lüge — gehaßt als die, die man ihm selber gelegentlich schuldgibt, welche Menschen und Leben in dem abgegriffenen Sinne des Worts „idealisiert" und „verschönt" und uns durch glänzende Gaukelbilder über den Ernst der Dinge hinwegtäuscht. „Hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der

Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis." Schiller selber war es, der verlangte, man solle in der Kunst das irreführende Wort der Schönheit ersetzen durch die Wahrheit im vollen Sinne. Unter dem „Idealisieren" versteht er nichts anderes, als daß man dem Gegenstande den Charakter der inneren Notwendigkeit gibt. Die unentrinnbare Notwendigkeit der Schicksalsentwicklung soll uns aus der Tragödie mit furchtbarer Wahrheit ansprechen. In künstlerischen Dingen läßt er überhaupt keine anderen Gesetze gelten als die der Wahrheit, Notwendigkeit und Stetigkeit. So ist denn auch für ihn die innere Wahrheit des Lebensbildes alles. Indem wir des Lebens inne werden als des furchtbaren großen Kampfes, in den wir gestellt sind, werden wir aufgerufen zu dem Gefühl der machtvoll ernsten Sache des Menschseins; alle energischen Kräfte unsers Wesens, d. h. eigentlich unser wahres Wesen wird wach. „Denn der Mensch ist das Wesen, welches will." In diesem Sinne durchdringt die mächtige Willensenergie auch die Schillersche Tragödie, aber nur als der Gefühlston der rein künstlerischen Anschauung.

Mit der gleichen Größe tiefdringender Erkenntnis hat Schiller die eigene Stellung in der Geschichte der Dichtung und den eigenen dichterischen Charakter entwickelt. Die große Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" ist eigentlich ganz ein Zwiegespräch Schillers mit Goethe. In denkwürdiger Weise bezeugt sie, wie große Menschen sich in und mit der Weltgeschichte begreifen. Mit der Anschauung vom geschichtlichen Werdegange der Menschheit geht Schiller die Einsicht in das Wesen der eigenen Dichtung auf.

In jeder menschlichen Entwicklung wiederholen sich die Kulturstufen der sich bildenden Seele, die Schiller hier unterscheidet:

im Beginn die glückliche Einfalt und Unschuld der Kindheit oder des naiven Menschen, dann das Hineintreten in alle die Anspannungen und Peinlichkeiten der Kulturarbeit und demnach der Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens, endlich am Ziel die neue Einheit der geistreichen und vollendeten Bildung, der in sich ruhenden und sich selber das Gesetz gebenden Persönlichkeit. Die Dichtung gibt der Menschheit den vollständigen Ausdruck. Sie gibt wieder, wie sie sich in ihrem Leben fühlt, entweder also die uranfängliche Natürlichkeit und Ursprünglichkeit des noch in sich einigen Herzens oder aber die Kämpfe der Seele, die um ihre Vollendung ringt. Hier ergeben sich die Töne der modernen Empfindungsweise im Gegensatz zu der schönen Einfalt der antiken Poesie. In der Satire singt der Dichter von dem peinlichen Abstand zwischen Wirklichkeit und Ideal; er klagt um das unwiederbringlich verlorene Glück der Kindheit und Unschuld in der Elegie; er schwelgt in der Idylle in dem Bilde einer unschuldigen und glücklichen Menschheit. Dies unterscheidet die Dichtercharaktere, ob sie ihre Größe haben in der unmittelbaren Lebensfülle der Darstellung oder in der ideellen Macht des die Darstellung durchdringenden persönlichen Gefühls.

Man mag zweifeln, ob die Schillersche Unterscheidung so ohne weiteres auf die Einteilung in antike und moderne Poesie zu übertragen ist. Jedenfalls hat er zum erstenmal einen allgemeinen philosophischen Gesichtspunkt für die Unterscheidung dichterischer Begabungen gefunden. In einem großartigen Zusammenhang erscheint hier die Poesie als Ausdruck für das Lebensgefühl der Menschheit in den Epochen ihrer Bildung. Völlig falsch ist es zu sagen, er habe die Reflexionspoesie einschmuggeln und den Dichternamen denen sichern wollen, die Gedanken geben statt Gestalten. Nur von reiner Dichtung ist die Rede; aber in der dichterischen Darstellung weist er auf die Verschiedenheit des Gefühlsgrundes hin, auf dem sie ruht. Wirklich wird man gerade diese

Empfindungstöne erkennen in der Poesie derer, die man als die eigentlich „modernen" Dichter betrachtet. Das Christentum mit seinem neuen Ernst für die Seele und das Leben macht hier den großen Abschnitt der Entwicklung. Da erscheint Dante als der große Satiriker des Weltgerichts, mit der Wehmut um die verlorene Geliebte und dem Aufblick in die seligen Gefilde der heiligen Idylle. Milton schreibt die Idylle des Paradieses, getönt durch den Gram der Wehmut um das ewig verlorene, und wie der lebendige Abstand des gegenwärtigen Elends gegen das unendlich Gute steht sein Satan gegen Gott. Die moderne Zerrissenheit der Seele klingt in tausend Spielarten der Satire, Elegie und Idylle bei Byron, Heine, Musset, deren dichterisches Wesen Schiller im voraus wie ein Prophet erschaut zu haben scheint. Grillparzer würde in den Zusammenhang gehören; auch für die Gegenwart gewinnen wir hier neues Licht. Alle diese Männer sind zweifellos ganze Dichter gewesen.

Vor allem hat Schiller sich selbst in dieser Entwicklung wirklich begriffen. Satiriker, Elegiker und Idylliker zugleich hat er in seinen Jugenddramen den schmachvollen Fall der Wirklichkeit, den Gram des Verlorenen, das glänzende Bild des flüchtigen Glücks gestaltet. Er hat das Recht zu seiner Art, so gewiß in ihr das Lebensgefühl der ringenden Menschheit einen notwendigen und wahren Ausdruck gewinnt. Notwendigkeit und Wahrheit seiner Darstellung weisen den großen Künstler aus. So steht Schillers Art mit eigenem Recht neben der naiven Natur- und Lebensfülle der Goethischen Dichtung. Schiller begreift sich als den Dichter der Menschheit, die ihre Vollendung sucht. Je tiefer er die Wahrheit ihrer peinlichen Kämpfe greift, um so größer wird er sein.

Seine ganze Lebensanschauung bewegt sich um diesen Gedanken von den Stufen der Bildung und der Kultur. Es ist eine Lebensanschauung voll herber Männlichkeit. An dieser Stelle

müſſen die Deutſchen ihren falſchen Begriff vom Schillerſchen Idealismus einmal gründlich verlernen. Der Idealismus beſteht nicht darin, daß Schiller ſich an Traumwünſchen berauſcht, oder daß er gar das Bild einer ſchönen Traummenſchheit an Stelle der wirklichen ſetze und uns dadurch glänzendes Genügen vorgaukele. Gerade weil Schiller unſers idealen Ziels ſo gewiß iſt, der Ganzheit des Menſchentums, gerade darum ſieht er das wirkliche Leben, genau wie es iſt, in ſeiner Enge und Niedrigkeit. Er ſieht es mit der unerbittlichen Klarheit des im Leben hart erprobten Realiſten. Nur bleibt ihm die Größe des Mutes, der das alles als die notwendige Kehrſeite des Lebenskampfes begreift. Um ſo heißer wollen wir nach der Vollendung ringen. Vor uns liegt das Ziel der Einheit in einer neuen Natur — nicht hinter uns, wie Rouſſeau meinte. Wir ſollen nicht weichlich klagen, ſondern uns ſtählen zur Arbeit. Je reicher ſich die Zwecke in der Kultur entwickeln, um ſo mehr ſtoßen die Intereſſen der Menſchen aneinander, um ſo mehr entwickeln ſich alle jene Selbſtigkeiten, Mißtrauen, Neid, Verleumdung, Verfolgung, — alles, was das Leben häßlich macht. Niemand hat das in ſeiner Notwendigkeit ſicherer begriffen als Schiller. Es gibt eine Stelle in der Abhandlung „über naive und ſentimentaliſche Dichtung", die ſo recht deutlich macht, wie männlich klar er alle dieſe Dinge nahm. „Nichts von Klagen über die Erſchwerung des Lebens, über die Ungleichheit der Konditionen, über den Druck der Verhältniſſe, über die Unſicherheit des Beſitzes, über Undank, Unterdrückung, Verfolgung; allen Übeln der Kultur mußt du mit freier Reſignation dich unterwerfen, mußt ſie als die Naturbedingungen des einzig Guten reſpektieren; nur das Böſe derſelben mußt du, aber nicht bloß mit ſchlaffen Tränen, beklagen."

Alle Jugendlichkeiten der Anſchauung hat Schiller in dieſer Epoche ſeines Lebens überwunden. Der große Sinn in der Richtung auf letzte notwendige Ziele iſt geblieben. Auch in

der Auffassung des Menschen streift er die letzte jugendliche Befangenheit ab. Es hat etwas Eigenes, daß gerade mit dem Kapitel über die Verschiedenheit menschlicher Charaktere die letzte Schillersche Abhandlung schließt. So leitet sie gleichsam selber zum Drama hinüber. Noch im „Carlos" hat Schiller unmittelbares Verständnis nur für die Idealisten gezeigt. Jetzt stellt er den Idealisten und den Realisten als die beiden möglichen Menschentypen einander gegenüber, in der denkbar feinsten Charakteristik, sorgfältig und beinahe umständlich alle Züge erschöpfend, ruhig abwägend; keinem gibt er den Vorzug. Sie haben beide das gleiche Recht und Unrecht. Sie wären erst zusammen der vollkommene Mensch. Nunmehr würdigt Schiller unbefangen die größere Hälfte des Menschengeschlechts und kehrt auch in dieser Hinsicht gereift zum Drama zurück. — —

Das Bild der Kultur, wie Schiller es gibt, ist immer wahrer geworden. Noch spricht es mächtig zu jedem, der in den Peinlichkeiten der Arbeit wenigstens das Gefühl des Mangels bewahrt. Mehr als je bedürfen wir heute den Schillerschen Ruf. Wir brauchen, was uns die volle Menschlichkeit und ihren Genuß wiedergibt; wir brauchen die ästhetische Erziehung. In mancherlei Weise sind wir um sie bemüht. Schiller zeigt uns die ästhetische Erziehung in ihrem innerlichen Zusammenhang mit den großen Aufgaben der Kultur. Wir sollen nur einmal einsehn, wie tief er unsere Mannesnöte begriff, — daß er aber dabei nicht den Glauben verlor. Weil er kein anderes Ziel kennt als das ganzer Menschen, ganzer Männer, ist er ein unvergleichlicher nationaler Erzieher. Unsere Zeit braucht einen neuen Idealismus.

Wohl mochte Schiller dem Gange seines Lebens dankbar sein. Dem Ziel der eigenen Vollendung war er sichtbar entgegengewachsen. Er hatte den unerschütterlichen Standpunkt zur Betrachtung menschlicher Dinge gewonnen, hatte seine Aufgabe als die eines Künstlers in ihrer ganzen Tiefe erkannt, das Recht

des eigenen dichterischen Charakters sich erwiesen, seine Lebensanschauung zu voller Klarheit ausgeprägt, sein Menschenverständnis gesichert und erweitert. Er hatte das große Wissen um sich selbst. Ein wichtiger Schritt auf seinem Wege war getan. Aber zur Ruhe kam er noch nicht. Der neue Dichter mußte noch heranwachsen für diese seine neue Anschauung menschlicher Dinge. Und da half alles Grübeln und Studium nichts. Es hieß einfach abwarten. Denn Dichtung macht man nicht aus Einsicht und Erkenntnis; sie wird empfangen und erfahren als eine Gabe des Himmels.

7. Freundschaft mit Goethe. Die Horen.

Der Schiller, der am 15. Mai 1794 nach Jena zurückkam — er bezog dort eine neue Wohnung (Unterm Markt 1) — war ein anderer Mensch, als der nach Schwaben fortgereist war. Weit über das bisherige Ziel der geachteten bürgerlichen und häuslichen Existenz erstreckten sich seine Wünsche. Indem er die kantische Botschaft der Freiheit mit der eigenen großen Natur und der Fülle persönlichster Erfahrungen durchdrang, hatte er ein neues Evangelium gefunden und kam wieder als der Prophet der künstlerischen Kultur und Erziehung. Das Ziel dieser Erziehung war: das Leben in freiem, großem Geiste zu führen. Sie stellte die Forderung des vollen Menschentums auf. Er kam zurück als der rechte Prophet des Lebens.

War der Ausgangspunkt ein für allemal gewonnen und festgelegt, so gab es doch nichts Starres und Fertiges an ihm. Alles war im Werden — nicht aus dem Unreifen ins Reifere, sondern innerhalb der unerschütterlichen Sicherheit und Reife dem Vollkommenen entgegen. Daher der Eindruck des unablässigen und unaufhaltsamen Fortschreitens, der für die, welche mit ihm lebten, den wesentlichen Zug im Bilde Schillers ausmachte und alsbald auch Goethes staunende Bewunderung erregte.

Er hatte das Wesen eines geborenen Eroberers im Geiste. So erkor er sich mit mächtigem Willen gegenüber der schlaffen Zeit den Beruf, sie durch geistige Einwirkung zu einem hohen und würdigen Bewußtsein menschlicher Dinge und dadurch zu einem größeren Lebenssinn emporzuheben. Dies war das Neue an ihm. Er kam zurück mit dem Entschluß, die Herrschaft über das geistige Leben Deutschlands an sich zu nehmen, die ihm gebührte. Das Organ, durch das er sie ausüben wollte, waren die Horen, das unumgängliche Mittel die Zusammenfassung der wenigen Gesinnungsgenossen, der wenigen gleichwertigen ernsten Geister und reifen Künstler zu einem unaufhörlich tätigen Bunde. Wie im sechzehnten Jahrhundert eine religiöse, galt es nun eine literarische Reform, aber nicht, als sollte nur die Literatur gesäubert werden als eine schöngeistige Angelegenheit, die mit dem Leben nichts zu tun hat, sondern in dem Sinne, daß wir im Schrifttum die Seele selbst mit all ihrer Enge und Weite, Niedrigkeit und Herrlichkeit belauschen und darum in ihm das natürliche Mittel haben, ihr Größe und Fülle einzuflößen. Darum kennt auch diese Reform keine Schranken der Konfession. Sie geht auf die gemeinsame menschliche Bildung, in der wir uns alle zusammenfinden können. In diesem bestimmten Sinne wird Schiller der Erzieher der Deutschen.

Ein richtiger Arbeitsfreund wurde ihm in dieser Zeit in Wilhelm von Humboldt geschenkt, der im wesentlichen um Schillers willen nach Jena übergesiedelt war und in seiner nächsten Nähe wohnte. Heimisch in der kantischen Welt wie Schiller und wie dieser gerade den Fragen der künstlerischen Kultur im tiefsten und weitesten Sinne des Wortes zugewandt, konnte er mit Leichtigkeit eingehen in die neuen Schillerschen Gedanken. An geschichtlichen und Sprachkenntnissen war er ihm bei weitem überlegen. Wenn er also mit den Besten der Zeit Schillers neuen Glauben an die Herrlichkeit des Griechentums teilte und in der griechischen Kultur

jene Einheit von Form und Fülle, Lebendigkeit und Gestalten-
strenge sah, die die Vollendung des Menschentums ist, so brachte
er die Genauigkeit der Kenntnisse und die Sicherheit des Wissens
herzu, an welchen es Schiller fehlte. Vor allem verband sie das
gleiche Bildungsziel. Humboldt sah wie Schiller den wesentlichen
Inhalt des Menschenlebens in der Selbstbildung, in der Aus-
gestaltung der vollmenschlichen Persönlichkeit. Er begriff auch im
Hinblick auf dies Ziel im gleichen Sinne wie Schiller die Wichtig-
keit der künstlerisch-literarischen Erziehung. Wenn er später als
Minister in dieser Richtung sich betätigen durfte, so war es ihm
jetzt wesentlich noch um die eigene Bildung zu tun. Neben der
mächtig schaffenden Persönlichkeit Schillers stand er wie der voll-
kommene Virtuose des Aneignens und Genießens. Schiller fand
in seinem großen Schaffen das Glück; für Humboldt war es das
Höchste, in einer Zeit zu leben, in der er in die Gemeinschaft mit
so großen Schöpfern treten und sie begreifen konnte. Sein wich-
tigstes Anliegen wurde das Verstehen der schöpferischen Persön-
lichkeit. Denn an ihrem Tun begriff er die feinsten Fragen der
Kunst, gewann er gleichsam ein Verhältnis unmittelbarer An-
schauung vom geistigen Werden überhaupt; er lernte die ge-
schichtlichen Taten der Menschheit in ihrer Quelle verstehen, in
der schöpferischen Genialität. So trat zu Schiller in seinem mäch-
tigsten Streben dieser hochgebildete Freund mit keinem heißeren
Wunsch als dem, sich in ihn und sein Schaffen einzuleben, mit
dem Bedürfnis, ihm durch alle kleinen Schritte, in jeder kleinsten
Arbeit zu folgen. Man begreift den Wert eines solchen Verhält-
nisses für Schiller schon in der Vollendung seiner philosophischen
Schriften, dann im Übergang zu seiner neuen Dichtung und vor
allem in dem heißen Ringen um seine Selbsterkenntnis, die der
wesentliche Inhalt dieser Zeit ist. Er brauchte die Kenntnisse,
den Geschmack, die hingebende Treue des Freundes. Es war ein
einziges Geben und Nehmen. Er konnte ihm nichts Besseres an-

tun, als daß er in unabläſſiger Arbeit unter Humboldts Teilnahme auf ſeinem Wege blieb und ſich entwickelte.

Wir verdanken Humboldt das Bild des neuen Schiller. Er ſchreibt ihm am 31. Auguſt 1795: „Gewiß iſt Ihre Geiſtesform jetzt auf ewig beſtimmt. Ich weiß niemand, auf deſſen Unveränderlichkeit ich ſo feſt bauen möchte, als auf die Ihrige, aber es iſt noch mehr als das. Bei jedem bringen Zeit und Umſtände etwas Ähnliches hervor; bei Ihnen hat ſich zu beiden der Wille geſellt, und darum iſt dieſe Erſcheinung bei Ihnen ſo ganz aus Ihrem Charakter entſtanden, und ſo ganz auf ihn zurückwirkend. Auch glaubte ich immer ſeit Ihrer Zurückkunft nach Jena eine gewiſſe Änderung an Ihnen zu bemerken. Alles Beſte von ſonſt fand ich wieder, und erhöht, aber außerdem eine ſo gleichmäßige, aus Ihrem ganzen Selbſt entſprungene Ruhe und Milde, daß beide, abgerechnet, daß ſie Ihre innere Zufriedenheit notwendig erhöhen, einen unbeſchreiblich wohltätigen Einfluß auf den Umgang mit Ihnen verbreiten. Denn gerade das ſchätze ich ſo ſehr, daß durch Ihre ernſte Wahrheitsliebe weder die Milde noch durch dieſe jene verliert.“

Das große Ereignis dieſer erſten Wochen war die endlich und für immer errungene Freundſchaft Goethes. Den äußeren Anlaß, der die beiden Männer zuſammenbrachte, gaben die Horen. Goethe erklärte ſich auf Schillers Einladung gern zur Teilnahme bereit und wollte auch in den engeren Ausſchuß eintreten, der die eingeſandten Beiträge prüfen ſollte. Schon kurz zuvor hatte ſich eine fruchtbare Berührung der beiden ergeben. Sie verlaſſen beide gleichzeitig eine Sitzung der naturforſchenden Geſellſchaft zu Jena. Da bemerkt Schiller aus dem rechten Bedürfnis des philoſophiſchen Talents heraus, das überall nach Einheit und Zuſammenhang ſtrebt: eine ſo zerſtückte Art, die Natur zu betrachten, könne den Laien ſchwerlich anziehen. Er berührte damit das innerſte Streben Goethes, dem es im Naturerkennen um nichts anderes

als um die einheitlichen und durchgehenden Gedanken zu tun war. Freudig berührt erwidert er, daß es wohl noch eine andere Art geben könne. Das Gespräch zieht ihn an. Er begleitet Schiller in seine Wohnung, und hier läßt er vor den Augen des aufmerksam Horchenden seine Urpflanze entstehn, jenes Gebilde also, in dem sich die durchgehende Gesetzlichkeit aller pflanzlichen Entwicklung wie in einer anschaulichen Form ausprägt, oder welches in aller Pflanzenentwicklung nur auf unendliche Weisen wiederholt und abgewandelt erscheint. Indem er so sprach, sah er sie, die Urpflanze, innerlich vor sich, als dringe er ein in den bildenden Gedanken der Natur selber, da sie die Pflanzen schuf und eine Welt möglicher Entwicklungen aus einem einzigen Gedanken hervorgehn ließ. Es ist sein Stolz, daß er aus dem Eingehn in die ganze Fülle der Wirklichkeit spricht.

Da erwidert Schiller: „das ist keine Erfahrung; das ist eine Idee". Oder, wie er auch hätte sagen können: das haben Sie nicht mit Augen gesehn und können Sie nicht mit den Augen entdecken. Das ist ein Gedanke, den der Verstand sich macht, um Einheit und Zusammenhang in die Unendlichkeit dessen hineinzubringen, was Sinn und Erfahrung ihm zutragen. Aber das will Goethe ja nicht. Er will in seinen Naturgedanken die Fülle der Wirklichkeit selber greifen, nicht aber bloße Ideen des Verstandes entwerfen. Schillers Einwurf setzt ihn also aus seinem besten Behagen heraus. Einigermaßen verdrießlich antwortet er: es könne ihm recht sein, wenn er Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.

Der Unterschied der beiden Begabungen und Denkweisen, der Denk- und Wesensarten der beiden Männer konnte nicht klarer zutage treten. Der eine geht von der Wirklichkeit aus, der andere vom Geiste. Der eine lebt mit der Fülle der Natur und Erfahrung, der andere versenkt sich in die Macht und die Erkenntniskräfte der menschlichen Vernunft. Das erste Gefühl Goethes bei

Schillers Worten war das Gefühl der inneren Entfernung. In Wahrheit aber zeigte sich hier bereits, wie sie von den entgegengesetzten Ausgangspunkten her in der Mitte zusammenkamen. Denn es ist ja keine Frage, daß Schiller im Rechte war. Goethe faßte das Wort „Idee" damals noch im Sinne eines willkürlich nur im Kopfe entworfenen Gebildes. Darum ärgerte er sich. Schiller liegt dieser Sinn völlig fern. Er bezeichnet hier nur und mit vollem Recht die Grenze zwischen dem, was die Beobachtung wirklich findet, und dem, was der forschende Verstand hinzutun muß, um über die Beobachtung hinweg die Einheit des bildenden Naturgesetzes zu erkennen. Sein Wort verriet das überraschend schnelle Verständnis der Goethischen Forschungsweise. Goethe selbst hat das später völlig anerkannt. Die Urpflanze, das Urtier, sagt er dann, das heißt ja doch die Idee der Pflanze, die Idee des Tiers. Die innere Verbindung hatte sich also angebahnt. In einem großen Gespräch über Kunst und Kunsttheorie stellte sie sich noch viel offenbarer heraus und bestätigte sich zu beiderseitiger Überraschung und Freude.

Nun aber begründete Schiller das Verhältnis durch jenen Brief an Goethe vom 23. August 1794, der zum erstenmal und vorbildlich noch bis heute die Summe der Goethischen Existenz zog. Hier bewies es sich ihm, wie sehr er in aller seiner philosophischen Bemühung für das Leben gearbeitet hatte. Denn daß er Goethe so begreifen konnte, das dankte er der inneren Selbstklärung dieser Jahre. Er sah in ihm den vollkommenen Ausdruck der genialen Geistesart, die der letzte Gedanke seiner Philosophie war. Und hierauf zielt ohne Frage der Satz des Briefes: „Über so manches, worüber ich mit mir selbst nicht recht einig werden konnte, hat die Anschauung Ihres Geistes (denn so muß ich den Totaleindruck Ihrer Ideen auf mich nennen) ein unerwartetes Licht in mir angesteckt".

Er begreift in Goethe die reine Erscheinung des ästhetisch-

intuitiven Geistes und die riesige Aufgabe, welche für diesen in der Welt gegeben ist. Bei Goethe sondert sich das Denken nicht von den Gegenständen und von der Anschauung. Indem er die Elemente der Gegenstände auf das innigste durchdringt, will er die Natur in ihrem Schaffen belauschen, wie sie in der Entwicklung und Steigerung ihrer einfachsten Urgebilde — wir würden sagen: der Zelle — ihre reiche Welt lebendiger Wesen hervorbringt. Mit ihr will er sich bis zum Menschen erheben und diesen vom Ganzen der schaffenden Natur aus begreifen. So nimmt er die ganze Natur zusammen, um über das einzelne Licht zu bekommen. Er sucht das Notwendige der Natur, ihr ewig gleiches schaffendes Gesetz; er sucht es auf dem schwersten Wege. „Eine große und wahrhaft heldenmäßige Idee", nur viel zu groß für ein Leben. „Sie haben gewählt, wie Achill in der Ilias, zwischen Phthia und der Unsterblichkeit."

Wäre Goethe von Kindheit an aufgewachsen mit einer Welt der hohen Schönheit, in Griechenland oder Italien geboren, inmitten einer auserlesenen Natur und idealisierenden Kunst, so hätte er es leichter gehabt. Er hätte ein in großem Stil gestaltetes Leben mit seiner inneren Notwendigkeit in sich aufgenommen. Nun aber, von den mangelhaften Gestalten des Nordens umringt, durchdrang er sich zunächst mit der wilden nordischen Natur und mußte, als er diesen Mangel entdeckte, ihrer Herr zu werden suchen. Er mußte versuchen, „gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären". Wie wir das umschreiben würden: in bewußter Abkehr von der Wirklichkeit, die er sah, mußte er im Innern die Welt aufbaun, in der mit griechischer Klarheit und Größe die Tiefe und der Sinn der Dinge sich in großen Gestalten aussprach wie etwa in der „Iphigenie" oder später in „Hermann und Dorothea". Was für den Griechen ein Geschenk gewesen wäre, wurde hier eine Heldentat der sich befreienden, der sich zur Notwendigkeit und Größe

zurückfindenden Seele. Allerdings entstand dadurch für Goethe eine Arbeit mehr. Denn hier hatte er sich nun von der umgebenden Wirklichkeit, von der Anschauung losgesagt und zu reinen Gedanken erhoben. Diese Gedanken aber mußten in der Dichtung wieder Gestalten und Intuitionen werden und sich in Gefühle verwandeln, „weil nur durch diese das Genie hervorbringen kann".

In diesen Sätzen hat Schiller mit wahrhaft seherischem Tiefblick die große Gesamtaufgabe des Goethischen Lebens ausgesprochen, wie sie Goethe selber in Italien aufgegangen war. Er fand bei Schiller als dem ersten Verständnis dafür, bei demselben Schiller, den als lästiges Hindernis auf seinem Wege von sich fernzuhalten er in früheren Jahren entschlossen war. Dort in Italien hatte er seinen Forschungen die große Richtung auf die schauende einheitliche Welterkenntnis gegeben. Er hatte in den Resten der antiken Denkmale den Ausdruck eines vergangenen Lebens in großem Stil begriffen, hatte sich selbst zu seiner eigentlichen Lebensaufgabe des Künstlers zurückgefunden und wollte nun in seinen Werken von einem höheren Bewußtsein menschlicher Dinge Kunde geben.

So trafen die beiden Geistesarten zusammen. Mit gleicher Klarheit stellt Schiller die eigene Weise dagegen. In Goethe ist in gewissem Sinne das Höchste erreicht. Er darf seiner schaffenden Phantasie als der herrschenden Kraft seines Geistes vertraun. Denn sein Gefühl für die Dinge ist sicher genug, um immer auf das Wesentliche zu gehn, und in den Gestalten seiner Phantasie enthüllen sich die großen Grundformen und Gesetzlichkeiten des Lebens. „Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittiert zu haben. Im Grund ist dies das Höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu

machen." Schiller ist es noch nicht ganz gelungen, diese große geistige Einheit zu erreichen. Noch besteht bei ihm eine Kluft zwischen Begriff und Gestalt, Verstand und Gefühl, „und so schwebe ich als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dies ist es, was mir in früheren Jahren, sowohl auf dem Felde der Spekulation als der Dichtkunst, ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häufig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen und der kalte Verstand meine Dichtung stört". So klar ist Schiller selbst jetzt über jene gefährliche Mischung der Kräfte in seinem Talent. Aus seiner Philosophie hat er den störenden dichterischen Geist bereits vertrieben. Sie ist zur reinen Wissenschaft geworden und nur umsomehr der Ausdruck und Glaube seiner großen Natur. Auch in der Dichtung muß er die Reinigung von störender Philosophie erreichen. Je tiefer sie in seiner Lebensanschauung ruht, um so reiner soll sie als gestaltetes Leben hervortreten und wirken. Nicht in der Abstumpfung einer von beiden, sondern in der höchsten Steigerung beider Kräfte bildet sich jene reife Schillersche Geistesform, die ihn in der Einheit philosophischer Gedankenmacht und reinen Künstlertums zu einer einzigen Erscheinung macht. „Kann ich dieser beiden Kräfte insoweit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit ihre Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Los." Er hat jetzt die Klarheit des Ziels, die Gewißheit seiner Kräfte, leider in dem Augenblick, da die Krankheit bereits sein physisches Dasein untergräbt. Ein schwermütiges Wort schließt diese Charakteristik seiner selbst. „Eine große und allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben, in mir zu vollenden, aber ich werde tun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe

ich doch vielleicht das Erhaltungswerte aus dem Brande geflüchtet."

Es gibt wirklich keinen stärkeren Beweis dafür, wie sehr Schillers Philosophie auf das Begreifen des schöpferischen Lebens in seiner ganzen Tiefe gerichtet war als diesen, daß sie ihn befähigte, die eigenartigste Schöpferpersönlichkeit neuerer Zeiten, die für jeden gewöhnlichen Maßstab unerreichbar blieb, sich selber zu deuten. Für Goethe war ganz gewiß die Überraschung groß, daß ihm aus der Welt der neuen Philosophie das erste wahre Verständnis entgegenkam. Auf der andern Seite legte ihm diese Tatsache die Fruchtbarkeit der geistigen Arbeit, die dort geleistet wurde, unableugbar vor Augen. Dies war jedenfalls die erste Wirkung des Bundes, daß er zu ihr in ein neues Verhältnis trat. Wenn diese beiden Männer sich zusammenschlossen, so brachte der eine die Fülle der Naturerkenntnis und Erfahrung, der andere die Tiefe und Sicherheit der philosophischen Ideen, und so umspannten sie zusammen die ganze Weite der wissenschaftlichen Bildung ihrer Zeit.

Dabei war das Wunder die volle Einigkeit im Hauptpunkt. Dieser Hauptpunkt war das künstlerische Leben und die künstlerische Bildung. Ohne einen solchen Punkt der völligen Einigkeit wäre der ganze Bund ja nicht möglich geworden. Wie oft hatte Schiller es ausgesprochen, daß im Künstlerischen alle Kräfte des Menschen sich zur Einheit zusammenschließen, daß sie sich hierhin wie nach ihrem natürlichen Mittel- und Schwerpunkte neigen! Die Verbindung mit Goethe bildete geradezu einen neuen Beweis des Gedankens. Hier war die Mitte, an der die entgegengesetzten Kräfte und Wesensarten zusammenkamen.

Ihnen beiden waren Kunst und Schönheit die Krönung und der höchste Ausdruck des Lebens. Der hat noch gar kein Verhältnis zu ihnen, der darin etwas von einseitiger Überschätzung des Ästhetischen sieht, der nicht begreift, wie diese Überzeugung

der notwendige Ausdruck ihres ganzen Wesens ist, und daß man sich ihrer Leistungen nicht freuen kann, ohne in diese ihre Grundüberzeugung einzutreten. Den meisten Menschen ist das Schöne nicht Spiel im Schillerschen Sinne, sondern Spielerei — ein Schmuck, den man zur Not entbehren könnte und den sie den „ernsten" Aufgaben des Lebens mit Geringschätzung entgegensetzen. Wer in solchen Anschauungen lebt, für den sind Goethe und Schiller nicht da gewesen, und wenn er alle ihre Gedichte auswendig wüßte. Das Gegenteil ist ihre Überzeugung. Im Künstlerischen steigert sich das Leben zu seiner höchsten Form, nach der Auffassung Goethes, indem die Natur sich in ihr selber zum Bewußtsein kommt und ihr tiefstes Wesen in anschaulichen Gestalten ausspricht und herausstellt — nach der Auffassung Schillers, indem der sonst zerstückelte und zersplitterte Mensch hier sich zusammenfaßt und als eine gesammelte Kraft wirkt. Die Werke der Kunst sind der höchste Ausdruck der vergangenen Menschheitsepochen. Wer in den Sinn der Meisterwerke wirklich einzugehen vermag — immer nur wenigen war und ist das gegeben —, der lebt mit den auserlesenen Menschen, in denen der Sinn der Dinge sich aussprach. Immer soll der Künstler um diese höchste Aufgabe des Künstlertums bemüht sein. Er läßt uns in die tiefste Wahrheit der Dinge sehen und löst uns, indem er uns auf den hohen Standpunkt der reinen schauenden Erkenntnis stellt, von den kleinen Selbstigkeiten und Sonderinteressen des gewöhnlichen Menschenlebens. So begriffen Goethe und Schiller in der Kunst die höchste Arbeit des Menschengeistes. Sie war ihnen ein mit heiligem Ernst ergriffener Beruf. So waren sie aber auch einig darin, was es hieß, wenn man den Deutschen die künstlerische Erziehung brachte. Es hieß das Abstreifen jeder Philisterenge, das Loskommen von jeder beschränkten Pedanterie, die Erhebung zu einem Leben in der Freiheit der Menschenkinder, die mit unbefangenem Sinn die

großen Verhältnisse des Daseins auffassen und schauen, das Eingehen in ein Leben der schönen Form, d. h. des schöpferisch freien und persönlichen Menschentums. Dies alles hat mit Schöngeisterei garnichts zu schaffen; vielmehr findet es in der Schöngeisterei den schlimmsten und gefährlichsten Feind. Es bedeutet eine hohe Aufgabe, der der flache Schöngeist gar nicht zu genügen vermag. Aber noch heute zeigt der Pedant seine eigene Beschränktheit, indem er jedes Streben nach Gestalt und Lebendigkeit der Anschauung und Darstellung als Schöngeisterei verdächtigt. Die Erziehungsaufgabe für sich selbst und in ihrer Wirkung auch für die Deutschen haben Goethe und Schiller hier erkannt. Ihre nationale Bedeutung ruht darauf. Aus Philistern und Pedanten, aus einseitigen Fachleuten und dem bloß sinnlichen Volk galt es einen neuen Adel zu schaffen, den Adel der wahren und vollendeten Bildung, die nicht nach Kenntnissen gemessen wird und die nicht im Fachwissen besteht, sondern in der lebendigen Anschauung, in der Teilnahme an dem höchsten Kulturbesitz, der die Menschen über ihre Sonderinteressen hinweg verbindet, in der inneren Freiheit der Persönlichkeit, die ihrer selbst in der Stellung zu den ewigen Fragen unbefangen gewiß ist. So sehr sich die Zeiten ändern, diese Erziehungsziele bleiben dieselben. In ihnen, die als Idee der ästhetischen Kultur im tiefsten Sinne bezeichnet werden können, fand sich die Einigkeit zwischen Goethe und Schiller. Sie begriffen darin die augenblicklich höchste Aufgabe der Nation. Das Ziel der Horen sollte sein, allem politischen Tagesgeschwätz abgekehrt für diesen Adel der vollendeten Bildung und Menschlichkeit ein Organ zu schaffen und zu wirken.

Goethe und Schiller fanden sich also zusammen in der leitenden Idee für ihre Arbeit. Diese ihre Arbeit wurde eine gemeinsame, und so bekam die Freundschaft einen unerschöpflichen, beständig sich erneuernden Gehalt. Der Günstling der Natur und der Prophet der Freiheit begegneten sich in den gleichen Kerngedanken für das Leben.

Sie wirkten mit einer um so größeren Wucht, da sie die verschiedensten Kräfte und in der Verbindung, man möchte sagen: das Ganze des Menschengeistes einzusetzen hatten. Mit Bewunderung sah Schiller nun erst im persönlichen Verkehr bei Goethe die unglaublich ausgebreitete Fülle der Erfahrung, die dem Leben und der Natur abgewonnenen Erkenntnisse, dies große Schauen, in dem die ganze Welt des Wirklichen, rein aufgefaßt, als Gedanke noch einmal aufzuleben schien. Dagegen brachte Schiller die Bestimmtheit der Grundgedanken für die verschiedenen Gebiete der menschlichen Betätigung. Zusammen wurden sie zum überwältigenden Beweise, wie die menschliche Forschung auch im Betriebe der entgegengesetzten Richtungen in sich einig ist. Goethe bemühte sich um die Wahrheit, indem er sich dem Wirklichen und der Natur zuwandte, Schiller, indem er in die Tiefen des Geistes einging. Und bei diesem Gegensatz der Richtungen begegneten sie sich in dem gleichen Ergebnis. So sind Wirklichkeitserforschung und Philosophie tatsächlich untereinander eins, wenn sie beide in ihrer Tiefe begriffen und mit reinem Sinne gepflegt werden.

Dem Gegensatz ihrer geistigen Richtung entsprach die verschiedene Art ihres Dichtertums. Zwar ist es Torheit zu sagen, daß Schiller nachträglich seine Gedanken in Dichtung und Personen umzusetzen und einzukleiden suche, während die Dichtung in Goethes Anschauung von vornherein gestaltet emporsteige. Wäre dem so, so wäre Schiller überhaupt kein Dichter gewesen. Aber verschieden ist ihre Weise doch. Auch ist es wahr, daß auf Goethes Seite die unmittelbare Empfänglichkeit größer erscheint und auf Schillers Seite die Selbsttätigkeit. In langen Jahren bilden sich die Goethischen Dichtungen heran, der konzentrierte Ausdruck seines Lebens, ganz durchdrungen und erfüllt von den Leiden und Freuden seines Herzens. Alles will abgewartet werden und braucht seine Zeit. Diese Gestalten müssen wie die

der Natur langsam wachsen, bis sie ihres eigenen Lebens fähig werden, und so haben sie dann auch die ganze Fülle der Natur. Hier ruht die Größe der dichterischen Unmittelbarkeit Goethes, die Naturinnigkeit und -einigkeit seiner Dichtung. Schillers Menschen atmen und leben in den großen Kämpfen der Freiheit. Die Nöte des von der Natur losgerissenen Menschen gestaltet er mit mächtiger Hand, die Ängste und Leiden der Seele, die die verlorene Einigkeit mit sich selber sucht, das große Schicksal des Lebens. Und mit der Energie des Herrschers ordnet er seine Menschen und Szenen in jenen Willenskämpfen, die sein Gebiet sind. Wieder aber ergänzen sich die beiden Freunde so zur großen Allseitigkeit auch im Reich der dichterischen Wirkungen. Vom kleinen Lied über das umfassende Weltbild des Romans bis in das Reich der großen Tragödie hinein ist alles vorhanden.

Wie fruchtbar mußte die persönliche Wirkung aufeinander sein! War es doch, als ob die Hälften der Menschheit, ja der Welt sich zum Ganzen zusammenschlossen. Schiller wurde durch Goethe in ein neues Verhältnis gebracht zu den Dingen, zur Wirklichkeit. Goethe wurde durch Schiller, wenn das Wort erlaubt ist, über die eigene Ideenfülle aufgeklärt. Die Art der Einwirkung aber war eine verschiedene. Schiller erfuhr die Wirkung Goethes, die stärkste, die ihm je durch unmittelbar menschliche Berührung zuteil geworden, ganz einfach dadurch, daß Goethe da war. Die Tatsache dieser Persönlichkeit, die innere Anschauung, die er von ihm gewann, war alles. Goethe hatte, was ihm fehlte und was er jetzt gerade gebrauchte: die reine Anschauung der Dinge, die reine Darstellung, die Natur- und Lebensfülle in der dichterischen Gestaltung. Schiller wollte zur Poesie zurück, aber zu einer Dichtung großen Stils, in der das Leben mit tragischer Wahrheit sich aussprechen sollte. Wahrheit und Fülle der Lebensgestaltung war, was er gewinnen mußte. So viel Goethe in sich aufzunehmen, wie sich mit seiner Natur vertrug —

ſo konnte man die tiefſte Forderung des Augenblicks an ihn bezeichnen. Und ſo beförderte die Nähe Goethes, die Tatſache, daß er ſich mehr und mehr mit ihm durchdrang, die wohltätigſte und wichtigſte Revolution in Schiller. Dagegen brachte Schiller zu Goethe eine wirkliche und direkte Einwirkung, einen Stachel und Sporn, für den Goethe dankbar war. Schiller ging auf alle Beſchäftigungen Goethes ein, bis in die rein wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen der Farbenlehre, mit einem ſchnellen und wunderbar ſicheren Verſtändnis, wie Goethe es nirgends gefunden hatte. Überall erkannte er mit ſeinem philoſophiſchen Scharfblick die Punkte, auf die es ankam, die Lücken, die noch blieben, die Sätze, die genauerer Beſtimmung bedurften. Er belebte die ganze Goethiſche Arbeit. Die intuitiven Naturen überſehen nicht immer die Tragweite ihrer einzelnen Gedanken. Schiller machte Goethe ſeines eigenen Reichtums froh. Jenen Naturen, deren Daſeinselement ein ruhig gelaſſenes Abwarten iſt, fehlt die einſeitige Konzentration, auf der die Stärke der überall auf letzte, durchſchlagende Gedanken gerichteten Geiſter ruht. Dieſe brachte Schiller an die Goethiſche Arbeit heran. Und alles kam in Bewegung. Eine ungewohnte Schöpferluſt durchdrang das Goethiſche Leben. Wir dürfen nie vergeſſen, daß wir Schillers unabläſſigem Drängen doch z. B. die Vollendung des erſten Teils vom Fauſt verdanken. Goethe hat das bewundernde Gedächtnis an Schillers ruhelos vorwärts dringende Perſönlichkeit, an dies einzige Leben und Weben im Hohen, Großen und Geiſtigen, an das Chriſtusartige der ganzen veredelnden Geſtalt treu bis ans Ende bewahrt, ſelber die neue Epoche erkannt, die in ſeinem Daſein mit der Freundſchaft Schillers begann, und erklärt, daß es für ihn ein neuer Frühling war, in welchem alles froh nebeneinander keimte und aus aufgeſchloſſenen Samen und Zweigen hervorging.

Dies alles ergab und bedingte ein Verhältnis von einer Innerlichkeit ohne gleichen. Wurde doch das Ganze der Goethiſchen

Persönlichkeit gerade mit ihrer wesentlichen produktiven Tiefe von Schiller in die eigene Entwicklung gleichsam hineingenommen. Dafür dankte er ihm durch den beständigen Anteil an allem, was Goethe beschäftigte, und, wie es in seiner Art lag, bestand sein Anteil darin, daß er den andern in seinem eigensten Streben vorwärts trieb. Es war sein eigener Vorteil, wenn er Goethe überall auf dem Wege zu seiner höchsten Größe weiterhalf. Denn er bewies sich, wie sehr er ihn verstanden hatte, wie sehr Goethe sein eigen wurde, wenn er ihn stets in den Hauptpunkten seiner Leistungen ergriff. Eigentlich zeigte sich auch in diesem beiderseitigen Verhältnis die tiefste Wesensart beider Männer. Schiller erarbeitete Goethe in kühnem Ansturm als einen Teil seiner Selbstbildung. Goethe ließ sich die Einwirkung dieser außerordentlichen Kraft und Erscheinung mit der ruhig großen Empfänglichkeit gefallen, mit der er überall Natur und Leben auf sich wirken ließ, um an ihnen zu wachsen.

So bildet denn den Höhepunkt des deutschen Geisteslebens die neidlose Liebe und Freundschaft der beiden größten Dichter der Nation, wie sie in dieser Weise in der gesamten Geschichte des Geistes zwischen zwei höchsten Schöpferpersönlichkeiten unerhört ist. Wie für ihre eigene Seelengröße bildet sie das schönste Zeugnis für die geistige Universalität jener Zeit. So oft haben es die schöpferischen Persönlichkeiten nötig, sich in der Spannung ihrer Eigenart abzuschließen. Weil aber jene Epoche die Gesamtheit der geistigen Aufgaben klar übersah, konnte man an dem gleichen Gebiet und Ziel den andern als Ergänzung betrachten und gelten lassen. Jeder hatte sein eigenes großes Reich, in dem er als unbestrittener Herrscher waltete. Es fand kein Wettstreit statt, bei dem der Erfolg des einen den andern verdunkeln mußte. Sondern sie wurden ihres ganzen Reichtums erst froh, indem jeder, die eigene Welt mit seiner Kraft erfüllend, noch Anteil nahm an dem, was der andere in seinem Reich für die gleichen

Ziele tat. Zusammen stellten sie eine unüberwindliche Kraft dar. Hier brachte einmal die vollkommene Bildung die größte Reinheit des sittlichen Willens hervor. Erst in ihrer vollen Reife fanden sie sich in Liebe zusammen. Und so sollte es wohl immer sein, daß ein neuer Bund von Mensch zum Menschen aus der zunehmenden Erleuchtung des Geistes hervorgeht. Aber es ist fast niemals so. Sie haben aber auch gezeigt, wann und wie es möglich ist, — wenn nämlich zwei große Naturen ihr ganzes Leben aufrichtig und allein in den Dienst des Geistes gestellt haben, wenn sie begreifen, wie die Größe der Aufgaben die verschiedensten Kräfte braucht, und wenn sie nun um der Sache willen der ebenbürtigen Kraft sich freuen. Allen geistigen Arbeitern ist in diesem Bunde das große Ziel und Vorbild aufgestellt.

Viele tiefe Lebensfragen waren mit ihm für Goethe und Schiller und sind in ihnen für alle Zeiten entschieden. Überflüssiger Weise werden sie seitdem noch erörtert. Man sollte es aufgeben, die beiden Weltanschauungen, die realistische und die idealistische, so wie sie sie verstanden, die naturinnige Goethes und die freiheitsbegeisterte Schillers, zu einander in Gegensatz zu stellen. Ein Unterschied im Reichtum der Anlagen, in der Fülle der Durchbildung liegt vor, kein ausschließlicher Gegensatz der Anschauungsweisen. Es war das große Erlebnis für sie beide — und dabei bleibt es für die Nachwelt —, daß bei entgegengesetzten Ausgangspunkten der gleiche Standpunkt zum Menschenleben und seinen künstlerisch-sittlichen Aufgaben sich ergeben hatte. Aber die Wirklichkeit ist unendlich, und so bedarf es verschiedener Wege, wenn sie bewältigt werden soll. Die von Goethe verschiedene Haltung Schillers ist einfach dadurch bedingt, daß er Tragödie schreibt, die, wie Goethe wohl wußte, auf seinem Wege nicht lag. Wer den Menschen auffaßt in seinem Kampfe mit den Schicksalsgewalten, der muß hineinleuchten in die Spannungen des Willens, in die Zerrissenheiten der an das falsche Leben hingegebenen,

von ihrer inneren Sicherheit verstoßenen Seele. Da ist die Richtung auf ewige sittliche Werte in der Sache gegeben. Goethe selber hätte hier nicht anders gestalten können. Ich dächte aber, wir Heutigen stünden mehr in einer Epoche aufreibender Kämpfe als in einer solchen selig-ruhiger Betrachtung. Man sollte auch hier aufhören zu sprechen, als ob man zwischen Schiller und Goethe zu wählen hätte, da sie vielmehr einig sind und jeder die Weisheit seines Gebietes gibt.

Die Pflege und Begründung des neuen Verhältnisses war auch für Goethe eine Sache von der größten Wichtigkeit. Auch ihm schien es der schönste Lohn seiner Arbeiten, daß ihm nach so langer einsamer Mühe die Gemeinschaft Schillers geboten wurde. Er erkannte den „redlichen und so seltenen Ernst" in allem, was der jüngere Freund getan, und wünschte die gegenseitige Klarheit über einander als Grundlage ununterbrochener gemeinschaftlicher Arbeit. Bereits am 4. September lud er Schiller zu sich nach Weimar ein. Vom 14. September ab ist dieser vierzehn Tage lang bei ihm gewesen, — unter Goethes Einwirkung bei vernünftigerer Lebensweise sogar weit gesunder als gewöhnlich. Zehn Nächte lang hatte er guten Schlaf. In endlosen Gesprächen tauschten sie einander aus. —

Der wesentliche Inhalt dieser Jahre ist das Wachsen des neuen Dichters in Schiller. Auf dieses Ziel bewegte er sich in allen seinen Bemühungen zu. Sogar seine wissenschaftlichen Arbeiten wurden mehr und mehr eine Brücke zu neuer dichterischer Tätigkeit. Der Mißerfolg der Horen, der ihn freilich sehr erbitterte, konnte in dieser Hinsicht kaum für ein Unglück gelten. Ihm war eine andere Geistesherrschaft bestimmt, als die er in seinem Herrscherwillen in der unmittelbaren Gegenwart durch die Horen ausüben wollte. Nur drei Jahrgänge sind erschienen (1795—1797). Nur in den ersten beiden Jahrgängen ist Schiller selber stark vertreten. Da gab er die Vollendung seiner philosophischen Arbeiten, die

Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), in denen er seine früheren Briefe an den Erbprinzen bearbeitete, die einzelnen Teile seiner großen Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795, 1796), auch die kleineren Aufsätze „Von den notwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten“ und „über die Gefahr ästhetischer Sitten“ (beide 1795) sowie „über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ (1796). Vom 9. Stück des ersten Jahrgangs an beginnen die neuen philosophischen Gedichte Schillers. Für die deutsche Literatur bedeutet freilich ein Heft wie das sechste des ersten Jahrgangs viel, in dem die römischen Elegien Goethes und die Briefe Schillers über die schmelzende Schönheit erschienen. Aber man begreift, daß die Leser über Unverständlichkeit und den Mangel an Abwechselung klagten. Goethe gab nicht eben die bedeutendsten Sachen. Durch allzuviele Hefte zieht sich seine Übersetzung der Autobiographie des Benvenuto Cellini hin. Die Zahl der ständigen Mitarbeiter war von vornherein zu klein. Um so peinlicher, daß Schiller Herder unabsichtlich verstimmte und verscheuchte. Er konnte ihm bei Gelegenheit der Herderschen Abhandlung „Iduna oder der Apfel der Verjüngung“ den Gedanken nicht zugeben, daß die Dichtung unmittelbar aus dem Leben des Volks hervorgehen müsse, da er als Künstler sich zu klar bewußt war, daß seine ganze Poesie im Gegensatz zu der platten und prosaischen Richtung der Zeit stand und entsprang. Auch mit Fichte hatte er gelegentlich bei der Ablehnung und Rücksendung eines Beitrags einen heftigen Streit, dem wir einige der wertvollsten Selbstzeugnisse Schillers über die ganze Richtung seines Strebens und Wesens verdanken (Briefe an Fichte vom 23. und 24. Juni 1795). Der Wert der Monatsschrift ging wirklich mit den späteren Heften immer mehr herunter. Die bewußte Ausschließung politischer und religiöser Gegenstände hielt alles eigentliche Tagesinteresse fern. Wunderlich genug berührt es bei einem Manne wie Schiller, wenn er schon im

Anfang zu dem bedenklichen Mittel greift, selber günstige Rezensionen über die Horen in der Jenaer Literaturzeitung zu besorgen. Er hatte gehofft, vor dem Gehalt seiner Blätter würden die andern literarischen Zeitschriften von selbst verschwinden. Aber sie regten sich sehr kräftig und mit einem wahren Aufwand gehässiger und verkleinernder Angriffe. Seit dem Jahre 1796 gab Schiller zudem den Musenalmanach heraus, dem er seine Dichtungen überwiegend zuwandte, die er also damit den Horen entzog. Der Musenalmanach für das Jahr 1796 enthielt wesentlich die philosophischen Gedichte, der für 1797 die Xenien, der für 1798 die Balladen, der für 1799 auch schon den Prolog zu Wallensteins Lager, der für 1800 die Glocke. Endlich hört auch diese Tätigkeit auf, und Schiller lebt allein für seine großen Werke. Die Horen waren längst nicht mehr. Man kann die ganze Entwicklung nur natürlich finden.

8. Philosophische Dichtung. Xenien. Balladen.

Von den philosophischen Gedichten über die Xenien zu den Balladen und endlich zur großen Tragödie geht der Weg des Dichters Schiller, von dem Gedanken über die Erzählung zur Darstellung der Menschen und menschlicher Schicksale. Über dem „Wilhelm Meister", dem er von Buch zu Buch mit wahrhaft mitschaffendem Anteil folgte als dem erwünschten Mittel, unter diesem Eindruck sich ganz mit der Goethischen Dichtungsweise zu durchdringen, entschlüpfte ihm, der noch in seinen philosophischen Abhandlungen steckte, wohl einmal der Seufzer: „Der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn". Erscheint doch wirklich nach seiner ganzen Denkweise im künstlerischen Genie die Fülle und Vollendung des Menschentums! Er macht sich eine Aufgabe von Monaten aus der Betrachtung und Durchdringung dieses Werks, und der nie gekannte Anteil dieses schöpferischen Verständnisses wirkte auf Goethe wie die Stimme aus einer andern Welt. Über den

Mignonliedern entfährt Schiller das Wort: „Gegen Goethe bin ich und bleibe ich eben ein poetischer Lump". Aber im stillen wuchs doch das Zutrauen zu dem neuen eigenen Dichtertum. Besonders das stille Auswachsen des Wallensteingedankens half ihm hierzu. Er fühlte, wie viel Realistisches die zunehmenden Jahre in ihm entwickelt hatten sowie der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten. Allerdings mußte er mit Goethe in seinem eigensten Gebiete ringen, d. h. die natürliche Wahrheit und Lebendigkeit in der dichterischen Darstellung der Menschen erstreben. Aber er war sich auch des Eigenen bewußt, das er als seine Gabe mitbrachte, und hoffte dann in seinen mutvollsten Augenblicken, man werde ihre Arten nicht einander unterordnen, sondern sie unter einem höheren Gattungsbegriff als gleichwertig gelten lassen. (An Humboldt 21. März 1796.)

In den Horen von 1795 und in dem Musenalmanach für 1796 erschienen die ersten Werke der neuen Schillerschen Dichtung. Für ihn war es ein großer Durchbruch in eine neue Welt. Uns erscheint als das Wunderbare, wie so ganz unmittelbar seine philosophischen Überzeugungen sich als Poesie aussprechen konnten. Schon in seinen Gedanken lebte er selber; sie waren eine kühne Selbstdarstellung seiner großen Natur, in aller ihrer wissenschaftlichen Zuverlässigkeit höchst persönliche Zeugnisse. Daher ergreift uns nun in den Gedichten der stärkste Hauch des ganz persönlichen Lebens und zwar dieses einzigartigen und mächtigen persönlichen Lebens. Eben dadurch sind sie Poesie. Und sie erweitern, als die höchste Erscheinung der Gedankendichtung, das Reich der Poesie. Denn hier werden nicht Lehren eingekleidet, so daß die Absicht wäre, eine Belehrung durch den Reiz der Form schmackhaft zu machen. Sondern die Gedanken gewinnen in Schillers Hand die ganze Fülle und Bewegung des Lebens. Die Macht des Denkens und die formende Gewalt des Künstlers gehen in eine schlechterdings einzige Einheit ein.

Von dem neuen Evangelium Schillers geht alles aus, der Erkenntnis und Verehrung des Schönen und seiner belebenden und erlösenden Macht. In der noch halb prosaischen Epistel „Poesie des Lebens", in dem gedankenschweren Hymnus „die Macht des Gesanges" und in der dramatischen Erzählung „die Teilung der Erde" handelt es sich darum. Die Epistel sagt noch etwas lehrhaft und trocken, wie Dichtung und Phantasie in das Leben allen Reiz hineinbringen. In mächtig ergriffener Sprache preist der Hymnus die geheimnisvolle Gewalt der Dichtung, ihre Macht über das Menschenherz, ihre dem Schicksal gleiche Gewalt und Fähigkeit, uns atmen zu lassen in einer größeren und besseren Welt. Sie gibt uns die verlorene Natur zurück. Und wenn dem Dichter bei der Teilung der Erde die irdischen Schätze entgangen sind, vielleicht ist es ein glücklicheres Los, im Himmel zu weilen und die ewigen Gestalten der Dinge zu schauen. Auch in humoristischer Wendung hat er in der Erzählung „Pegasus im Joche" die aller Nüchternheit und Nützlichkeit der Prosa überlegene Gewalt der Poesie dargestellt.

In dem Gedicht „Die Ideale" nimmt Schiller den Abschied von seiner Jugend. Aus der schlaffen Empfindsamkeit, in der wir uns zurücksehnen nach unwiederbringlich verlorenen Gütern, führt es hinüber zur männlich energischen Fassung, welche die Dinge nimmt, wie sie sind, und darnach den Entschluß der Lebensführung bestimmt. Es ist ein Gedicht voll der größten Aufrichtigkeit. So war der junge Schiller wirklich, der die ganze Natur beleben wollte aus seiner feurigen liebenden Seele, so schwelgte er in seinen ungemessenen Erwartungen von Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit. Traurige Worte bekennen, wie das alles sich verflüchtigt hat. Aber es gibt doch Güter, die bleiben: die Freundschaft und — wie es mit einem Wort von gewollter Nüchternheit heißt — die Beschäftigung, die unermüdet in kleinen Schritten vorwärts bringt. Dies ist die Abkehr von dem schwärmerischen

Idealismus der Jugend, den so viele dennoch auch für die Gesinnung des reifen Schiller halten, und die Wendung zur männlichen Resignation; ein richtiger Ausgangspunkt für neue Taten. Alles ist auf den weichen wehmütigen Ton gestimmt, mit dem wir auf eine völlig abgeschlossene Epoche zurückschauen. Goethe liebte dies Gedicht besonders.

Mit einem wahren Jubel der Siegesgewißheit und des Gelingens sandte Schiller am 9. August 1795 an Wilhelm von Humboldt das soeben vollendete Gedicht „das Ideal und das Leben" (damals „das Reich der Schatten", später „das Reich der Formen"). „Wenn Sie diesen Brief erhalten, liebster Freund, so entfernen Sie alles, was profan ist, und lesen in geweihter Stille dieses Gedicht". Er hatte offenbar das Gefühl, daß sich mit ihm das Ganze und Tiefste seiner Philosophie rein als Dichtung von ihm abgelöst hatte, und daß der Durchbruch in die Poesie jetzt entschieden war. Es ist eins der merkwürdigsten Gedichte in aller Literatur.

In dem Hauptkapitel des Schillerschen philosophischen Hauptwerks, der Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen" hat man den Eindruck, als ob Schiller hier, so wie der Dramatiker sonst ein einzelnes Menschenleben in seiner Gesetzlichkeit vor uns aufrollt, so das Leben der Menschheit selber in lebendiger Bewegung vor unsern Augen herauf- und vorbeiführe. Er macht die letzten Triebe und Kräfte anschaulich, aus denen alles Menschenleben hervorgeht, gibt uns das Bild des ewigen Kampfes und der ewigen Unbefriedigung der suchenden Seele und weist in dem göttlichen Leben jene große Einheit auf, an der wir durch das Gefühl der Schönheit teilnehmen.

Was dort begann, das vollendet unser Gedicht. Das menschheitliche Leben legt sich vor unsern Augen in seinen notwendigen Teilmomenten auseinander, alles in starker Bewegung vom Göttlichen und seiner Einheit ausgehend und mit der Erhebung des

irdiſchen Lebens in das göttliche endend. Zwiſchen Ausgang und Ende ſtehen, wie die ewige Antitheſe des Menſchenlebens ſelber, die vier Strophenpaare, bei denen allemal mit dem „Wenn" das Leben und ſein furchtbarer Ernſt ausgeſprochen wird und mit dem „Aber" die frohe Botſchaft von der Heilung der irdiſchen Gebrechen in der Schönheit dagegentritt. Es iſt das Glück des eigenen Schillerſchen Daſeins, das ſich hier verkündet. Denn ſo trägt ſeine auf Kampf und Arbeit geſtellte Exiſtenz in ſich die Seligkeit des Lebens mit der Schönheit, in dem er ſich aus allen Anſprüchen und Zerſplitterungen wiederherſtellt als ein ganzer Menſch. Hier wird das Gedicht im vollen Sinne zum Ausdruck eines religiöſen Erlebniſſes. Indem wir uns an dieſe Strophen hingeben, iſt uns, als erführen wir von dem ewigen Geſetz nicht einer beſonderen menſchlichen Exiſtenz, ſondern des Lebens ſelber. Hier iſt einmal Weltanſchauung Poeſie geworden, die neue Weltanſchauung des ernſteſten ſittlichen Idealismus, der mit ſeinem mächtigen und ſpornenden Anruf an die Menſchen zugleich ſeinen Troſt mitbringt, die Vollendung des Menſchenlebens in der Schönheit. Niemals iſt eine große Gedankentat ſo unmittelbar als reine Kunſt zum Ausdruck gekommen. Zunächſt an ſeinem eigenen Gedicht hat ſich Schillers Evangelium bewährt. Hier hat die ſtrenge Gedankenarbeit durch die Kunſt in Leben und Tat ſich umgeſetzt und wirkt nun als der unmittelbare Ausdruck eines ganzen Menſchen, einer lebendigen Perſönlichkeit.

Das göttliche Leben kennt nicht den Gegenſatz von Sinnenglück und Seelenfrieden, nicht den des Körpers , der uns in das Reich des Todes bannt, und der ſittlichen Geiſtigkeit, die uns Anteil am Ewigen gibt. Aber wir können uns abkehren von den Genüſſen der Sinnlichkeit und uns zum Ideal erheben, d. h. zu dem Bilde der vollendeten Menſchheit. Als letztes Ziel für alle harte Anſpannung unſers Willens ſteht es vor unſerm Blick. Wir ſollen niemals von dem Ernſt der Willensarbeit laſſen. Aber

wenn uns das Gefühl der Schranken erdrücken will, dann ist uns die Schönheit gegeben als Trost und Lösung in unsern Leiden: in ihr fühlen wir wie im voraus das erreichte Ziel. Dies ist der Inhalt der ersten fünf Strophen, der Einführung in das Gedicht.

Die beiden ersten Gegensatzpaare mit „Wenn" und „Aber" handeln von der Schönheit im Leben und in der Kunst. In der schönen Seele und ihrer Anmut scheint der wilde Kampf ausgeglichen und besänftigt, der das Leben ist. In dem vollendeten Werke der Kunst und seiner genialen Selbstverständlichkeit schwindet die letzte Spur der harten und peinvollen Arbeit, in der es entstand.

Die zwei folgenden Gegensatzpaare von Strophen zielen auf das Erhabene im Leben und in der Kunst. Vor der Erhabenheit des Gesetzes verschwindet jede Tugend; keine menschliche Tat erschöpft die Forderung der Idee. Aber uns bleibt der Aufschwung der reinen Geistigkeit: unsern Willen eins zu machen mit dem Gesetze. Wer das vermag, dem verschwindet die Angst und der Abgrund. „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen, Und sie steigt von ihrem Weltenthron." Für den erhabenen Willen verliert die Schuld ihre Furchtbarkeit.

Auch die furchtbaren Leiden des natürlichen Menschen werden überwunden in der erhabenen Fassung. Das Schicksal kommt um seine niederschmetternde Gewalt. Die Leiden der Menschheit lösen sich im Spiel der Tragödie in geistreicher Wehmut auf.

Das Bild von der Verklärung des Herkules zum Gotte schließt das Gedicht. Herkules — das ist der an unendlichen Aufgaben seine Kräfte bewährende und steigernde Mensch. Die Verklärung besteht im Einzug in das Reich der seligen griechischen Götter, in das lebendige Reich der Idealschönheit, der Einheit des Schönen und des Erhabenen.

Das große Erlebnis für Schiller war die unvergleichliche Kraft, mit der sich diese ganze Gedankenmasse unmittelbar in gegliederte Gestalten und in Bildlichkeit umsetzte. Hin und wieder

begegnen wohl noch Bilder aus der überlieferten poetischen Welt und etwas stark hinaufgetönte Wendungen. Daneben aber — welche Kühnheit der Verdolmetschung, wenn er z. B. das abgegriffene Wort Idee einfach wiedergibt mit „Gestalt"; welche Schönheit des Strophenbaus, wenn allemal die letzten vier Zeilen dem Doppelsatz des Anfangs mit einer neuen, weiterführenden, vorwärts drängenden Gedankenwendung gegenübertreten! Dazu kommt die musikalische Wirkung des Sprachklanges, die ganz unmittelbar etwas Symbolisches hat. Wie ein Wehen von Siegesfahnen rauscht es in den Worten: „Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen In des Sieges hoher Sicherheit, Ausgestoßen hat es jeden Zeugen Menschlicher Bedürftigkeit." In unerschöpflicher Gestaltungskraft gibt er dem Gedanken die knappe, überraschende, nie gehörte Sprachform. Der künstlerische Reiz des Gedichts beruht nicht zum wenigsten darauf, daß man die erfinderische Freude des Künstlers an der Wortfindung geradezu miterlebt. Jede Strophe enthält Prägungen von unübertrefflicher Sicherheit. Aber das Wunderbarste bleibt, wie der Gedanke mit der Einheit beginnt, in Kampf und Gegensatz auseinandertritt und wieder zur Einheit des Bildes sich schließt. In ihm selber scheint das Streben zu walten, das hier als das Wesen des Menschenlebens aufgewiesen wird. Er ist völlig Gestalt geworden und zur künstlerisch lebendigen Form gebracht.

Mit diesem Werke, einzig in seiner Art, hat Schiller den Fuß in das Reich der Dichtung gesetzt. Aber an dieser Stelle stehen zu bleiben war unmöglich. Mit dem „Spaziergang" (früher „Elegie") tat er den nächsten Schritt vom Gedanken weg und zum Leben hinüber. Schon in der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" erweitert sich der Gedanke vom Leben der Menschheit, der in den Briefen über ästhetische Erziehung ganz philosophisch und abstrakt blieb, zu einer Kultur- und Bildungsgeschichte der wirklichen Menschen. Genau den gleichen

Fortschritt bedeutet „der Spaziergang“ gegenüber „Ideal und Leben“. Lebensbilder bewegen sich vor unserer Phantasie. Alle zusammen aber geben sie das Bild von dem geschichtlichen Werdegange der gesamten Menschheit. So beherrscht die einheitliche philosophische Idee auch noch dies Gedicht. Zugleich zeigt es als das erste die Schillersche Kunst, die Bilder des Lebens aufzufassen in ihrer tiefen und sinnvollen Bedeutung.

Bei der Wanderung eines Spazierganges gehen diese an dem Dichter vorüber. Bewegung, Leben und Zusammenhang kommt dadurch sogleich in das Gedicht: die Herrlichkeit der freien Natur beginnt, die Waldesstille; von der Höhe des Berges blickt der Wanderer in das glückliche Tal. Da breitet sich, noch ganz einig mit der Natur, das Leben des Landmanns aus in seiner ruhigen Gesetzlichkeit, die der Kreislauf der Jahreszeiten vorschreibt. „Einen umarmenden Zweig schlingt um die Hütte der Baum.“ Mit der Nähe der Stadt beginnt ein neuer Geist der Regel und der Absonderung, das Leben der Kultur mit der unendlichen Entwicklung verschiedenartiger Zwecke und Interessen und dem Wetteifer der Kräfte. Nun entsteht der Gedanke und das stolze Gefühl des Vaterlandes, Bürgertugend und Bürgersinn, Kolonisationsarbeit, Krieg, Ruhm und Ehre, Gewerbe und Kunst, Schiffahrt und Handel, Wissenschaft, Geschichte, Philosophie. Aber mit den losgebundenen Kräften schwindet die innere Einheit und die sittliche Sicherheit; alle heiligen Bande zerreißen; die Begriffe des Rechts werden zur leeren, toten Form. Dann empört sich die Menschheit mit der Wut des Elends und des Verbrechens und fordert ihr geschändeten Rechte wieder. Der Wanderer wendet sich von dem grausigen Bilde ab und endet bei der reinen Natur, die noch keine Menschenhand berührt hat, die, ewig gleich mit sich, allen Geschlechtern der Menschen dieselbe bleibt. „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“

Es ist der Weg der Menschheit von der ersten Einfalt der

Natur durch die Spannung und den Streit der Kräfte in der Kultur zum letzten unendlichen Ziel, der neuen Einheit der vollendeten Bildung. Die Kultur geht in eine neue Natur über. Wie ist aber dieser Gedanke in eine unerschöpflich quellende Bildlichkeit umgesetzt! Noch viel weiter entwickelt sind hier die schöpferischen Spiele der immer beweglichen, die ungeahntesten Prägungen hervorbringenden Sprache. Hier ist wahre und tiefe Weisheit zu vollendeter Sprachschönheit geworden.

Über die Elegie hinaus plante Schiller noch eine Idylle größten Stils. Sie hätte die Schlußstrophen von „Ideal und Leben" in einem eigenen großen Gedichte ausgeführt, die Vermählung des Herkules mit der Hebe, die Erhebung des Menschen zum Gotte. Alle seine Kräfte wollte er an diese höchste Arbeit setzen, in der das Ideal der Schönheit selber in die Erscheinung treten sollte. „Denken Sie sich aber den Genuß, lieber Freund, in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranken, nichts von dem allen mehr zu sehen" (An Humboldt, 29. Nov. 1795). Das Gedicht ist nicht geschrieben worden. Es war eine Unmöglichkeit in sich selber. Wie im „Wallenstein" die Welt der Idealisten noch unvermittelt neben die der Realisten tritt, so sollte hier die Welt des Ideals in bewußter Selbständigkeit neben die wirkliche Welt sich stellen. Aber das Ideal kann nur zur Erscheinung kommen als das Licht, in dem das Dunkel der Wirklichkeit sich auflöst, und es gibt nun eben kein Licht ohne Schatten. Hier verkannte Schiller, von der Theorie kommend, die dichterischen Möglichkeiten. Goethe sah später in diesen Gedankengängen mit Bedauern die Verwirrungen, die die Spekulation angerichtet hatte (Zu Eckermann, 14. November 1823).

Dies ist der Kreis, in dem die philosophischen Dichtungen sich bewegen. Je freier die darstellenden Kräfte in Schiller wurden, um so reicher entfaltete sich die Gedankenpoesie in ihm als reine

Spruchdichtung, zu welcher so gut die weit ausgeführten Gedichte, der Tanz, das Glück, Natur und Schule u. a. zu rechnen sind wie die kurzen Epigramme. Hier hat er die Form des Distichons aufs glücklichste angewandt. Indem er Rhythmus, Sprachklang und Satzwendung auf das feinste ineinander webt, gibt er dem Spruch das selbständige Leben des Kunstwerks. Ein unverlierbarer Gehalt tiefer Weisheit liegt in den Sätzen. Schillers ganze Philosophie des Lebens, das in freiem und genialem, in wahrhaft menschlichem Geiste geführt wird, löst sich hier aus den Fesseln der Schulwissenschaft heraus und wird in dichterischer Schönheit und Selbständigkeit zugänglich für jeden ernsten und empfänglichen Sinn. Diese Dichtung ist eine Kulturtat in ihrer spielenden Erhebung zu großen und freien Gedanken, einer Erhebung, zu der einem jeden der Zugang geöffnet ist, und gehört zum besten deutschen Kulturbesitz.

Im Grunde ist es die große und reine Persönlichkeit Schillers selber, die sich hier in den Gedanken mitteilt, durch welche für ihr Bewußtsein Wert und Sinn in ihr Leben kam. Daher haben diese Sprüche jene beste Wirkung aller großen Kunst, daß wir durch sie hineintreten in das Lebensbewußtsein eines größeren Menschen und mit seinen Augen sehen lernen. In Gedichten wie „Natur und Schule“ und „der Tanz“ tut sich der ganze Umfang der Schillerschen Gedankenwelt wieder auf: seine Idee von den Bildungszeiten der Menschheit, die im Werden jedes Menschen sich wiederholen, jener großen Spannung von der schönen Einfalt des sicheren Gefühls durch die Unsicherheiten des Wissens bis zur neuen Gewißheit der in Leben und Tat verwandelten Bildung, und auf der andern Seite der große Trost der Kunst, in deren Form die Vollendung des Lebens und die Lösung unserer ewigen Aufgabe erreicht scheint. Spielend spricht der ganze tiefe Sinn der ästhetischen Erziehung uns an. Aus dem Verkehr mit der Schönheit tritt auch in unser Leben hinein das Bedürfnis der

inneren Form. Von gleich innerlicher Bedeutung für Schiller ist das spätere Gedicht „das Glück". Wir sind so gerne geneigt, den Wert der Menschen und ihrer Leistungen zu schätzen nach dem Verdienst und der aufgewandten Mühe und Arbeit. Aber „alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab". Schönheit und Genialität sind Geschenke. Verdienstlos als Gabe des Glücks erscheinen sie in den Begnadeten. In der Seligkeit des schöpferischen Lebens gingen Arbeit und Freude die höchste Verbindung ein. Doch soll der geringere Mensch darüber nicht neidisch zürnen; denn er hat den Genuß von den Gaben der Schönheit und des Genius. Alle Gedanken Schillers richten sich auf dies letzte Ziel, auf die Vollendung des Menschentums in der Seligkeit des schöpferischen Lebens, in der Einheit der Pflicht und des Glücks. In diesem Sinne übersieht er die Weltalter, Griechentum und Neuzeit, und bezeichnet er den Unterschied männlicher und weiblicher Tugend. Er unterscheidet den Adel der Menschheit und das Volk. Zum Adel gehören die Beglückten, die ihre Aufgabe erfüllen, indem sie sich selbst, ihre Persönlichkeit geben. Er bringt den verschiedenen Ständen und Lebensweisen, wie z. B. dem Kaufmann, den besten Sinn ihres Tuns zum Bewußtsein. Er zeigt uns die Wege, auf denen wir unser Leben retten, und stellt uns die Führer des Lebens zur Seite. Überall dringt er gegen die Überschätzung einseitiger Betätigungen auf das Lebendige und auf das Ganze, gegen den kleinlichen Nützlichkeitsgeist auf den großen Sinn und die selbständige Würde von Wissenschaft und Kunst. Gegen die dogmatisch erstarrten Religionssysteme betont er den schöpferischen Urquell der erlebten Frömmigkeit, gegen den Dünkel des Wissens und der Philosophien das unerschöpfliche Geheimnis des Lebens. Für alle die Fährlichkeiten des Menschen, der unter den großen Ansprüchen der Kultur sein Selbst bewahren möchte, hat er ein förderndes Wort. Dies ist die unausrottbare Lebendigkeit seiner Spruchweisheit: er kennt die Nöte des Menschen, der um

seine Kultur ringt, und er hat und gibt einen festen Standpunkt zu allen den geistigen Mächten, die hier in Frage kommen, — alles aber im Aufblick auf das letzte Ziel: das zum Kunstwerk veredelte Dasein der frei sich darstellenden, schöpferischen und beglückten Persönlichkeiten. In neuester Zeit ist so manches von allem diesen wieder einmal als moderne Weisheit vorgetragen worden, in großen Worten von einem „dritten Reich", von dem glücklichsten Mann, der der stärkste ist, weil er eins ist mit seiner angeborenen Aufgabe, von dem Herrenmenschen, der gut ist, indem er sich selber lebt. Aber bei keiner dieser modernen Neubildungen findet sich die Tiefe des weltgeschichtlichen Bewußtseins und der innerliche Zusammenhang der Gedanken wie bei Schiller. Man hat immer nur den Eindruck zerstreuter Einfälle von Leuten, die an ihrer inneren Zerrissenheit kranken. Die Gesundheit aller dieser „modernen" Errungenschaften ist bei Schiller. —

Der Musenalmanach für 1797 brachte in den Xenien das hervorragendste Zeugnis für die Einigkeit und Gemeinschaft Goethes und Schillers. Je kräftiger und sicherer die neuen Werte sich in ihrem Bewußtsein herausarbeiteten, um so mehr mußten sich die beiden Freunde in ihrem Gegensatz zur bestehenden Literatur und ihren Gepflogenheiten fühlen. Gerade in der Art, wie diese die Horen aufgenommen hatte, zeigte sich die stumpfe Gegenwirkung der Gewöhnlichkeit. Aber auch sonst fehlte es nicht an manchem alten und neuen Groll, der sich gegen die Wortführer der öffentlichen Meinung seit langem in den beiden aufgespeichert hatte. Goethe z. B. konnte den Zunftgelehrten die kalte Aufnahme seiner naturwissenschaftlichen Arbeiten durchaus nicht vergeben. Schon waren sie auf den Gedanken gekommen, in den Horen einen kritischen Fechtplatz zu eröffnen. Sie wollten die Angriffe aus eigenen Mitteln machen und beantworten. Aber eigener Angriffe bedurfte es kaum; denn von allen Seiten wurden die Horen angefochten. Dies gab den Anlaß zu einer allgemeinen

Abrechnung mit den Zeitschriften Deutschlands und der in ihnen verkörperten Mittelmäßigkeit und Halbheit. Ein solches Ziel allein aber wäre zu klein gewesen. Die eng verbundenen Freunde erweiterten den Kampf zu einem allgemeinen Kriege gegen die Gegner ihrer gemeinsamen Sache. Rezensenten und Journalisten, die Frömmelei der Stolbergs, die witzelnde Geistreichelei Lichtenbergs, die Anmaßung der Schlegels, der plumpe Hochmut Nikolais und so manches andere konnte nun seinen Lohn empfangen. Der Gedanke entsprang, in einer Unzahl kurzer Epigramme alle diese Dinge mutig und entscheidend anzugreifen. Nach dem Vorbild des Martial wurde der ironisch-neckische und verletzend-gutmütige Name der Xenien, der Gastgeschenke, gewählt. Es war in derselben Zeit, in der Schiller in der Abhandlung über die sentimentalischen Dichter die Auseinandersetzung zwischen der antiken und der modernen und das große Gericht über die moderne Dichtung schrieb. In wenigen Tagen waren 20 Xenien fertig — bereits im Januar 1796. Etwa 100 sollten in den nächsten Almanach. Dann nahm diese „wahre poetische Teufelei" beide Dichter mehr und mehr gefangen. Kein Posttag zwischen Jena und Weimar sollte leer an Epigrammen sein. Schon im Februar gedachten sie die Zahl auf 1000 zu bringen; über 200 waren fertig. Niemals wollten sie ihre Eigentumsrechte auseinandersetzen, sondern in ihre Gedichtsammlungen die Xenien jeder ganz aufnehmen. Vom 16. Februar bis 16. März 1796 war Goethe in Jena. Nun sprudelten die Epigramme nur so hervor. Oft gab der eine den Gedanken, der andere die Form; der eine schrieb den Hexameter, der andere den Pentameter. Es war im vollkommensten Sinn eine gemeinsame Arbeit. Dies Werk sollte zeigen und zeigt, wie ganz sie eins waren. Im achten Bande der Schriften der Goethegesellschaft haben Erich Schmidt und Bernhard Suphan uns diese „Xenien 1796" — es sind wirklich 922 und mit dem Nachtrag 926 — mitgeteilt. Der Versuch, die Masse in Gruppen zu ordnen, wollte

aber gar nicht gelingen. Schiller gedachte, nach all den wilden und bösen Gesellen mit den heitern und milden Sprüchen zu schließen. Endlich entschied er mit der ihm eigenen Gewaltsamkeit — zum Leidwesen Goethes —, daß die Epigramme ernster Lebensweisheit — „die unschuldigen" — von den eigentlichen Xenien, den richtenden und vernichtenden, den „lustigen", getrennt werden sollten. 414 Xenien schlossen nun den Musenalmanach für das Jahr 1797 ab. Das Mädchen aus der Fremde, Pompeji und Herkulanum, die Klage der Ceres, zahlreiche Sprüche goldener Weisheit und vor allem die Tabulae votivae, das zusammengefaßteste Bekenntnis Schillers, gingen vorauf. In „Pompeji und Herkulanum" und dem „Mädchen aus der Fremde" meinte Schiller den ganzen läuternden Einfluß zu erkennen, den Goethes Nähe auf ihn ausgeübt habe. Goethes „Alexis und Dora" zierte den Eingang. So erschien der Musenalmanach als ein in jeder Rücksicht außerordentliches Werk und hatte den ungeheuersten Erfolg. Unmittelbar nach der Vollendung dieser Almanachsarbeit, nach der Versendung der Pakete, ging Schiller am 6. Oktober 1796 an seinen Wallenstein.

Für zwei Schriftsteller konnte es etwas Gewagteres gar nicht geben als diesen verwegenen Gesamtangriff auf die Literatur, wie sie war. Man kennt die ungemeine Empfindlichkeit aller dem literarischen Leben angehörigen Menschen. So vorgehn, wie Goethe und Schiller taten, hieß bei denen, die durch ihre Organe die öffentliche Meinung beherrschten, einen einzigen Schrei hervorrufen über gehässige Anmaßung und Unduldsamkeit, über den empörenden Bruch jenes Verhältnisses der Kollegialität, das Schriftsteller stillschweigend untereinander voraussetzen. Auch bei den späteren Beurteilern hat es nicht an Stimmen gefehlt, die die Liebloſigkeit des Unternehmens bedauerten und die Zwecklosigkeit betonten. Tatsächlich sei es mit der mittelmäßigen Durchschnittsliteratur auch nach den Xenien ganz beim alten geblieben

insbesondere helfe man wissenschaftlichen Theorien wie denen Goethes nicht durch Epigramme zum Siege.

In solchen Einwänden ist der Standpunkt falsch genommen. Daß es keinerlei Kollegialität zwischen ihnen und jenen gab, das aufs schroffste festzustellen, das Tischtuch ohrenzerreißend zu zerschneiden, das war die ganze Absicht. Eine unmittelbare Besserung haben beide ganz gewiß nicht erhofft. Aber mit dem neuen und sicheren Begriff der Bildung und der großen Kunst war der ausschließende Gegensatz gegen den Schlendrian des Tages notwendig gegeben. Die Kühnheit und Schärfe der in ihm liegenden Negationen gehört dazu, damit das neue Positive in seiner ganzen Macht erscheine. Ohne Sophisten kein Sokrates, ohne Pharisäer und Sadduzäer kein Jesus Christus. Darum wurde diese Satire nötig, um alles aufzurütteln wenigstens zur Ahnung der neuen Lebensmacht, die ihren Einzug in die deutsche Literatur begann. Das Hohle und Mittelmäßige hat man wirklich schon so gut wie zu Fall gebracht, wenn man ihm das gute Gewissen raubt und ihm mit dem Glauben, im Recht zu sein, die Stütze nimmt.

All dies Schelten, Verwerfen und Verhöhnen stammt aus dem Bewußtsein des Großen und Echten. Das wilde kleine Geplänkel bereitet dem Ideal den Weg. So sah es Schiller, der in der ganzen Sache wirklich der Führende war. Ihm ergab sich auf diesem eigenen Wege der Übergang vom reinen Gedanken zum Leben.

Für die Nachwelt steht die Frage so, ob den Sprüchen eine über den zufälligen Anlaß und das Persönliche hinausgehende Bedeutung zukommt. Reizvoll ist es, den persönlichen Beziehungen nachzugehn. Immerhin war es gut, daß Schiller nicht, wie er beabsichtigte, Nikolai allein mit 100 Distichen bedachte. Schon jetzt bekommt er zu viel; freilich ist er auch ein Typus. Was aber sind uns Reichardt, Manso, Dyk und Genossen, ja selbst in der

Beziehung, in der die Xenien ſie nehmen, die Stolbergs und die Schlegels, Lavater, Gleim und Jakob? Herder bleibt unberührt, Wieland erhält ein liebenswürdig neckendes Wort. Wohl mag man fragen, ob ſo manches Erbärmliche der Erwähnung wert war. Aber wer auch alle die Beziehungen nicht kennt oder nicht an ſie denkt, lieſt die Xenien mit dem vollen Genuß des eigenartigen Kunſtwerks. Wie entzückend iſt die Einführung, wie die loſe, leichte Schar den Schlagbaum der Literatur paſſieren will und als Kontrebande Wegzoll bezahlen ſoll. Das praſſelnde Funkenſpiel wirkt ſo, wie Schiller die Sache jetzt geordnet hat, ohne Gruppen und in ſcheinbar ganz ordnungsloſer Willkür, noch lebendiger, da ſo viele Sprüche einzeln durch die Luft ſtieben. Immer wieder aber geben dann doch die großen Gruppen Ruhe und Einheit. In dieſen liegt die größte Tat und Genialität der Erfindung: in dem literariſchen Tierkreis, der ganz Schiller eigen iſt und der die literariſchen Zeitſchriften Deutſchlands genial verſpottet, in den deutſchen Flüſſen, welche Rechenſchaft geben von der äſthetiſchen Kultur, die ſie an ihren Ufern ſehn, in der Folge der Philoſophen, deren verworrene Meinungsverſchiedenheit recht das Unfruchtbare der bloßen Theorie vor der Fülle des Lebens beleuchtet, endlich und vor allem in den Xenien aus der Unterwelt mit dem großartigen Schluß über Drama und Tragödie. Überall wird die Mittelmäßigkeit des Denkens und die Kleinheit der Geſinnung, die dünkelhafte Hohlheit und die Klikenhaftigkeit, die unfruchtbare Unfähigkeit zu Geſtalten und zum Ernſte ins Herz getroffen. Aber hinter all den Angriffen richtet ſich die große Form der Anſchauung und der Kunſt auf, die die beiden als neuen Adel ins Leben bringen. Vieles iſt in das Reich des abſoluten Witzes erhoben, der ohne Beziehungen für ſich ſelber wirkt. Die Epigramme ernſter Lebensweisheit, die den Xenien vorangehn, geben dem Büchlein vollends ſeine Haltung. Hier ſtehen obenan die herrlichen Votivtafeln

Schillers. „Wenn es möglich ist," schrieb ihm Goethe (17. August 1796), „daß die Deutschen begreifen, daß man ein guter tüchtiger Kerl sein kann, ohne gerade ein Philister und ein Matz zu sein, so müssen Ihre Sprüche das gute Werk vollbringen, indem die großen Verhältnisse der menschlichen Natur mit so viel Adel, Freiheit und Kühnheit dargestellt sind." Wer verstehen wollte begriff: hier ist ein Evangelium für das Leben. In andern Gedichten, die Schiller dem Almanach beisteuerte, sah er eine Erweiterung seines künstlerischen Kreises. „Pompeji und Herkulanum" gibt nur Bilder, — nicht mehr, worin Schiller bis da allein seine Wirkung gesucht, Gedanken. So tritt auch im „Mädchen aus der Fremde" nur die Gestalt, ohne Gedankendeutung, vor uns hin. Freilich will und muß sie symbolisch verstanden sein, — als die wie ein Rätsel und Wunder erscheinende beseligende Poesie.

Hätte es einer Rechtfertigung für die Xenien bedurft, die Antworten, die sie erfuhren, hätten sie nachträglich gebracht. Matthias Claudius und Gleim wetteiferten an Lahmheit, Manso, Dyk und Genossen, Voigt und besonders Fulda hatten bestenfalls die reine Grobheit und Gemeinheit ohne Witz. Keinen Funken höheren Geistes schlug selbst diese Erschütterung aus solchen Menschen heraus. Wie die Xenien sie dargestellt hatte, so und noch schlimmer waren sie. Das Ergebnis entsprach Schillers großer Natur: klare Bahn war geschaffen für Dichtung und Leben im großen Stil.

Die Xenienlust erlosch begreiflicherweise nicht sofort mit der Herausgabe des Almanachs. Die Erwiderungen der Angegriffenen mußten ihr neue Nahrung zuführen. Goethe entwarf das reizende Zwischenspiel „Oberons und Titanias goldene Hochzeit". Aber der letzte Gedanke bei jenem kecken Unternehmen hätte nicht so durchaus aufs Positive gerichtet sein müssen, wenn nicht der einzig richtige Entschluß beiden Dichtern sich wie mit Naturgewalt aufdrängen sollte. Wie Goethe schrieb (15. November 1796):

„Nach dem tollen Wageſtück mit den Xenien müſſen wir uns bloß großer und würdiger Kunſtwerke befleißigen". So fand auch das Zwiſchenſpiel keine Aufnahme im neuen Almanach und wurde dann von Goethe mit ſchnellem, kühnem Entſchluß als Walpurgisnachtstraum den Walpurgisnachtsſzenen im erſten Teil des Fauſt eingefügt. Goethes „großes, würdiges Kunſtwerk" wurde „Hermann und Dorothea". Daneben ging die Arbeit an den herrlichſten Fauſtſzenen. Schiller ſammelte ſich für den „Wallenſtein". Der Frühling und Sommer 1797 verband beide noch einmal zwar nicht in einer gemeinſchaftlichen Arbeit, aber in der gleichen Richtung auf dasſelbe Gebiet dichteriſcher Tätigkeit. Sie wetteiferten miteinander in der Balladendichtung. Auch hier ſchenkte wohl der eine dem andern, wenigſtens Goethe an Schiller, einen Stoff, und in der künſtleriſchen Durchbildung förderten ſie ſich gegenſeitig mit fruchtbarem Rat, der beſonders bei den Kranichen des Ibykus Schiller zugute kam. Die Erörterungen über den Unterſchied von Epos und Drama, die Vertiefung in die Fragen der epiſchen Dichtung ſetzten ſich in dieſen ſchöpferiſchen Geiſtern ſogleich in Verſuch und Tat um. Goethe wandte dieſer Gattung wie anderen ſeine reife und fertige Künſtlerſchaft zu. Für Schiller wurde auch dies ein weſentlicher Durchgangspunkt ſeiner künſtleriſchen Selbſtbildung. Es war der Fortſchritt vom Gedanken zur Darſtellung. Hier zeichneten ſich zum erſtenmal und mit außerordentlicher Klarheit an demſelben Tätigkeitsgebiet die beiden Dichtercharaktere in ihrer Verſchiedenheit ab. Auch in ihrer Wirkung auf die Nation trat dieſe bedeutſame Verſchiedenheit hervor. Goethes Balladen ſind das Entzücken der Kundigen. Schillers Balladen gehören zu den populärſten Dichtungen in deutſcher Sprache. Noch auf lange hinaus werden ſie insbeſondere in den Schulen ungezählten jungen Deutſchen den erſten Zugang zu Schiller vermitteln. In den Werken, durch die er den Weg zu ſeiner neuen darſtellenden Dichtung fand, ſchuf er ſich das große

Mittel, um durch die Jugend sein Volk immer wieder zu sich emporzuziehn.

Das Jahr 1797 wurde also nach Schillers Ausdruck das Balladenjahr und der Musenalmanach auf 1798 der Balladenalmanach. Hier erschienen von Goethe „der Zauberlehrling", „der Schatzgräber", „die Braut von Korinth", „Gott und die Bajadere" und von Schiller „der Ring des Polykrates", „der Handschuh", „Ritter Toggenburg", „der Taucher", „die Kraniche des Ibykus", „der Gang nach dem Eisenhammer". Anmutig geistreiche Einfälle in eine eindrucksvolle, humoristisch bewegte Szene gebannt geben die beiden erstgenannten Werke Goethes. In große Kulturgegensätze der aufgehenden christlichen Welt, in der die heiteren Geister der griechischen Lebensfreude, da man sie um Natur und Recht bringt, zu blutsaugenden Gespenstern werden, leuchtet das tiefsinnige Nachtbild der „Braut von Korinth" hinein. Auch „Gott und die Bajadere" gibt nur zwei Szenen und in ihnen den humanen Gedanken der die verlorenen Kinder um ihrer Liebe willen rettenden göttlichen Liebe. Die indische Sitte der Verbrennung der Gattin mit dem Gatten bietet nur die Einkleidung. Dagegen greifen Schillers Balladen mehr und mehr in das Gebiet der großzügigen Erzählung hinüber, einfache und tiefe Gedanken auftollend, Sinn und Lebensform der Zeiten vor uns erweckend und wahrhaft schwelgend in der Freude an der anschaulichen Fülle der Welt.

So entfaltet bereits „der Taucher", die erste der Schillerschen Balladen (Juni 1797), vor uns in überraschender Klarheit den Reichtum ihrer Bilder. Mit dem ersten Worte setzt die Handlung ein. Der König ruft zu der verwegenen Tat auf. Wir sehen ihn inmitten seines Hofs auf der Klippe hoch über dem Meer, sehen das bange Zurückbeben der anderen, den vortretenden herrlichen Edelknecht und nun erst — wie zu einer Warnung — das großartig gemalte, fürchterlich emporflutende und zurückebbende

Meer. Mit dem Moment der zurücktretenden Flut wagt der Knappe den Todessprung. Wir hören das bange Raunen der Zurückbleibenden. Welche Erregung, da mit der wiederkehrenden Welle der Kühne wider Erwarten emportaucht! Welches Aufatmen der geängstigten Empfindung, welche Kraft des natürlichen Gefühls in dem „Und atmete lang und atmete tief und begrüßte das himmlische Licht!“ Wir sehen das brausende Bild der jubelnden Schar. Und da erzählt er und gibt uns den Blick in die grausige Nacht da unten, in die fürchterliche Welt am Meeresgrund. Das alles gewinnt Leben vor unseren Augen. „Und der Mensch versuche die Götter nicht.“ Aber da treibt es ihn noch einmal mit der höchsten Verlockung des Lebens. Was erst kühner Jugendmut war, ist nun herausfordernder Frevel an den Göttern. Meisterlich ist das schnelle und traurige Abklingen, — die letzte getäuschte Erwartung, jetzt ist es die Erwartung der Liebe: „da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick“, das Rauschen der Wasser, die den Jüngling nicht wieder bringen, das tote Brausen des Meeres. Das alles lebt in der ganzen Fülle der nacheinander sich entwickelnden Bilder. Auf dem Hintergrunde des großen Naturschauspiels geht das bewegte Rittermärchen vor mit all den vertrauten Gestalten der Märchenpoesie und gewinnt Sinn und bedeutsame Tiefe als ein Bild der menschlichen Maßlosigkeit, die ihre Strafe in sich selber trägt.

Dem gegenüber schildern „der Handschuh“ (18. und 19. Juni 1797), „der Ring des Polykrates“ (24. Juni 1797) und auch die „Nadoweſſiſche Totenklage“ (Juli 1797) nur eine einzige Szene. Drei verschiedenen Kulturwelten gehören sie an und geben eine jede in ihrer charakteristischen Haltung, das Mittelalter, das Griechentum, das Naturvolk. Im ersten und dritten Gedicht überwiegt das Bild, im zweiten der Gedanke. Wie überaus charakteristisch geben Schillers Worte das Bild der wilden Katzen wieder. In den kürzesten Zügen erzählt er dann die kleine Anekdote

von der zierlichen launischen Dame, dem Mannesmut und dem Mannesstolz. Neben den Bestien entwickelt sich dies Geschichtchen aus dem galanten Minnedienst des Mittelalters mit seiner überraschenden Wendung. Auch der Ring des Polykrates gestaltet eine Anekdote, diesmal aus der antiken Welt, — ein wenig zu bewußt abgestimmt auf den Gedanken, der im Hintergrunde lauert, von dem Neide der Götter. Die „Nadowessische Totenklage" will uns nur hineinversetzen in das Empfinden des primitiven Volks und in seine rührende Einfachheit. So gibt auch der „Ritter Toggenburg" (August 1797) uns das ganze Mitgefühl der ritterlichen, bis in den Tod getreuen Liebe.

Zur vollen Höhe großer Kunst erhob Schiller die Ballade mit seinen „Kranichen des Ibykus" (August und September 1797). Sein ganzes Können scheint zu wachsen an dem Funde dieses Stoffes, der wie für ihn gemacht war. Unaufhaltsam ist der Fluß der in ihrer Einfachheit ganz meisterlichen Erzählung. Das in allen Teilen wiederkehrende Bild des Kranichschwarms, dessen Verwendung in diesem Sinn auf Goethes Rat geschah, hält das Ganze zu einer Einheit und zugleich mit der Natur zusammen. Sie waren die Genossen des Dichters auf der Fahrt und führen für den Genossen die Rache herbei. Ein Gott offenbart sich in der Natur. Mit überwältigender Wucht tritt aus dem gleichgültigen Gange der Erzählung plötzlich das rächende Göttliche hervor. Zwischen der natürlichen und der sittlichen Welt aber vermittelt die Kunst. Unser Gemüt ist erschüttert wie das der Hörer im Gedicht und vorbereitet auf die überraschende Selbstenthüllung des Göttlichen durch den grausig großen Chor der Eumeniden und ihre Verkündigung von der göttlichen Macht, die geheimnisvoll im Verborgenen die Sühne aller Schuld wirkt. Wie geht das alles in der knappsten Fassung und im kühnen Zuge der alles Nebensächliche überspringenden Erzählung an uns vorüber, ebenso klar in der Mitteilung des Tatsächlichen wie groß

und anſchaulich in den mächtigen Bildern! Der frohe Wanderer beginnt, den plötzlich im dunkeln Hain die Mörder überfallen, und der mit brechendem Auge noch die Kraniche zu Klägern ſeines Mordes beſtellt. Die Leiche wird gefunden; Griechenland weint. Unvergleichlich das Bild von dem Völkergewimmel, das mit einer einzigen Wendung in das großartig bannende Bild der Theateraufführung übergeht. Nun erklingt der mächtige Chor. Da tönt der Ruf eigentlich der Überraſchung, der aber zum Ruf der Selbſtanklage wird. Vom Volk der Kraniche auf die Spur gebracht begreifen die Griechen, und das Volk wird der Kläger. Mit vier Zeilen iſt das Gericht vollendet. Es gibt keine höhere Klarheit und Sicherheit der gedrungenen und von Leben ſtrotzenden inneren Form. „Die Kraniche des Ibykus“ ſind eins der größten erzählenden Gedichte in deutſcher Sprache.

„Der Gang nach dem Eiſenhammer“ (September 1797) überſetzt in Leben und Empfindungsweiſe des Mittelalters dieſelbe Geſchichte der ſich rächenden böſen Tat. Statt des Dichters ſteht hier der fromme Knecht, ſtatt der Mörder der rohe neidiſche Diener, ſtatt des Volks der hochmütige und gewalttätige Lehensherr, ſtatt der religiöſen Weihe der großen Tragödie der katholiſche Gottesdienſt, ſtatt des großartigen Volksgerichts die willkürlich befohlene und vollzogene Gewalttat und die rohe Natur. Hier gibt es nicht jene einzige griechiſche Verbindung des noch natürlichen Lebens und der höchſten Kultur. Alles iſt zugleich roher und gezierter, künſtlicher und zufälliger. Geſtalten und Vorgang haben nicht das gleiche Intereſſe. Der Schilderung des Eiſenhammers und des Gottesdienſtes geht jene ſittliche Würde ab, die das Theater und das Gericht in den „Kranichen des Ibykus“ beſaßen. Weniger kindlich rein als etwas einfältig wirkt auf uns der fromme Knecht. Was den Fridolin rettet, iſt eine Art Wunder, in dem ſeine Frömmigkeit gelohnt wird. Man vermißt hier förmlich etwas von dem Hauch der holden mittelalterlichen Marienlegenden. Man braucht nur an

eine oder die andere der Legenden Gottfried Kellers zu erinnern, um zu fühlen, woran es Schiller in diesem Gedichte fehlt.

Er hat in seinen Balladen den großen Schritt zur reinen Darstellung des Lebens getan. Die Zustände der vergangenen Menschheit, die Bilder vom bunten Reichtum der Dinge, die großen wahren Formen des Schicksals und der göttlichen Gerechtigkeit tun sich ihm auf. Die Dramen seiner reifen Künstlerschaft liegen nur um einen Schritt weiter auf dem betretenen Wege. Alles ist in der Erzählung und Anschaulichkeit der Bilder klar und deutlich wie für eine rein empfängliche, unverbildete, kindliche Phantasie. Alles ist — auch in der hohen Bedeutsamkeit der Gedanken — einfach wie für den Kinderverstand. So erscheint er auf dem Wege zu jener wahrhaft volkstümlichen Poesie, die, aus höchster Kultur heraus geboren, jedem verständlich wird, weil sie die einfachen Grundzüge des ewig Menschlichen herausstellt. —

In diesen Jahren kommt die Ruhe der Dauer und des Abschlusses in die Lebensverhältnisse Schillers. Kummer bereiteten ihm nur die Nachrichten von den Anverwandten in der schwäbischen Heimat. Sie hatten viel zu leiden durch den Krieg. Die hochbegabte liebenswürdige Nanette starb am 23. März 1796. Der so lange rüstige treffliche Vater siechte in einer Krankheit hin, die gleich qualvoll für ihn wie für seine Umgebung war. Schiller sorgte für die Unterstützung und für die Lektüre des Alten und bemühte sich um den Druck seiner Manuskripte. In guten und bewegten Worten bestimmte er die geliebte Christophine, den braven Kameraden seiner Knabenjahre, zur Reise von Meiningen nach der Solitude und zu langem Aufenthalt und begütigte den griesgrämigen mißmutigen Gemahl. Der Vater wurde erlöst am 7. September 1796, und Schiller war nun das Haupt der Familie und die Stütze der Mutter. Ihn selber plagten seine Leiden unaufhörlich; kaum schaffen ihm einmal schöne Herbsttage einige Erleichterung. Aber die Arbeit steht nicht still. Ein beständiger

Quell der Erfrischung ist die Freundschaft Goethes. Oft weilt dieser in Jena, im Jahre 1795 allein im Januar, April, Juni und November. Vom 23. März bis 20. April 1796 hält sich Schiller in Weimar auf, zunächst um sich an Ifflands Gastspiel zu freun und Theateranschauung zu gewinnen. Goethe ließ ihm, damit er es sich in seinen leidenden Zuständen ganz bequem machen könne, eine eigene Loge baun. Im Jahre 1796 weilte Goethe zweimal, vom 16. Februar bis 16. März und gar vom 18. August bis 4. Oktober in Jena. Das war die Xenienzeit. Man begreift die Sehnsucht Schillers, als er wieder ging, und daß ihm das beste Element seines Lebens fehlte. Im Balladenjahr 1797 war Goethe vom 20. Mai bis 16. Juni in Jena, und Schiller erwiderte den Besuch in der Woche vom 11. bis 18. Juli in Weimar. So wuchs all dies Neue in beständigem persönlichen Verkehr. Jeder fühlte sich durch den andern zur Dichtung zurückgebracht. Das Gedankenhafte der Schillerschen Dichtungsweise schwand mehr und mehr. Sie wuchs an bildhafter Anschaulichkeit und Lebensnähe. Das schöne, stille und sichere Glück im Hause nahm zu. Am 11. Juli 1796 gebar ihm Lotte seinen zweiten Sohn, den er Ernst nannte. Am 13. April 1795 hatte Schillers das bequemere Griesbachsche Haus bezogen (Schlo gasse 17), in dem sie bis zum 3. Dezember 1799, bis zur Übersiedelung nach Weimar, wohnten. Daneben durfte er sich noch eine besondere Sommerwohnung gestatten. Am 16. März 1797 unterzeichnete er den Kaufkontrakt eines Gartenhauses und bezog es am 2. Mai. „Eine schöne Landschaft", schrieb er an Goethe, „umgibt mich, die Sone geht freundlich unter, und die Nachtigallen schlagen. Alles um mich herum erheitert mich, und mein erster Abend auf dem eigenen Grund und Boden ist von der fröhlichsten Vorbedeutung." Hier empfing er noch im Mai Goethes Besuch. Hier arbeitete er in den Sommermonaten an seinem Wallenstein.

Zweites Kapitel.

Wallenstein. Entstehungsgeschichte.

Man sagt wohl, das erste Werk eines großen Talents bleibe in gewissem Sinne immer das beste. Bei Schiller tritt der seltene Fall ein, daß er zwei erste Werke aufzuweisen hat, „die Räuber" und den „Wallenstein". Denn als ein neuer Dichter erscheint er in dem letzteren, — recht betrachtet neuer als in den „Räubern". Diese stellen sich dem aufmerksameren Blick als der Abschluß einer langen, beinahe weltgeschichtlichen Entwicklung dar. Mit dem Wallenstein beginnt wirklich ein neuer Weg. Es gibt vielleicht nirgends in der Geschichte der großen dramatischen Literatur ein Werk von einem durchgebildeten Stil, der in dem Grade, wie beim Wallenstein der Fall, nur eigene Tat des Dichters wäre, ein neuer Beginn aus sich selbst. Es ist ein neuer Typus des Dramas überhaupt, nicht nur in Schillers Entwicklung, sondern in der Gesamtgeschichte der dramatischen Literatur. Insbesondere innerhalb der deutschen Dichtung besteht keine Möglichkeit eines Vergleichs mit irgendeiner voraufgegangenen Erscheinung. Hiermit nahm Schiller als unbestrittener Herrscher Besitz von der deutschen Bühne. Ja, hiermit existierte eigentlich erst eine deutsche Bühne ebenbürtig den großen Vorgängern in der Vergangenheit. Es war ohne Frage das größte deutsche Drama, als es erschien, und ist es wohl auch bis heute geblieben. Noch gilt das Wort Goethes zu Eckermann (23. Juli 1827): „Schillers Wallenstein ist so groß, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden ist". —

Ein eigener Glücksfall hat es gefügt, daß wir gerade bei diesem bedeutenden Werk so gut wie fast bei keinem andern über die Entstehung unterrichtet sind. Wir folgen der Arbeit von Monat zu Monat, Woche zu Woche, manchmal von Tag zu Tag. Wenigstens die Hauptgesichtspunkte, die sich dabei ergeben, wollen wir herausstellen. Handelt es sich doch um nichts Geringeres als um die Entstehung des deutschen Stils in der Tragödie. —

Schiller erwähnt die neue Arbeit zum erstenmal am 12. Januar 1791. Wie viel war schon damals seit Vollendung des Carlos geschehn! Die Reise nach Weimar, der Aufenthalt in Rudolstadt, die Wendung zur Geschichte. Beide historische Hauptwerke sind beendet. Die Tätigkeit der Professur hat begonnen. Schiller ist verheiratet. Der neue Plan regt sich in derselben Zeit, in der die kantische Philosophie zuerst begann ihn anzuziehn (an Körner 3. März 1791), und mit dem ersten Beginn der tödlichen Krankheit, die ihn nicht mehr losließ.

Es sei ihm noch einmal so wohl, bekennt er, da der Plan zu einem Trauerspiel sich in seinem Kopf bewegt, „und ich habe einen Gegenstand für abgerissene poetische Momente. Lange habe ich nach einem Sujet gesucht, das begeisternd für mich wäre; endlich habe ich eins gefunden und zwar ein historisches.“ So beschäftigt ihn der Plan noch weiter (22. Februar), aber doch durch lange Pausen. Erst im Mai (25. Mai) heißt es wieder, die Feder jucke ihm nach dem Wallenstein. Und da ist der Name zum erstenmal.

Die Worte sagen so viel. Es ist ein geschichtlicher Gegenstand wie im „Carlos“, auch — wie in den Jugenddramen — sucht er an ihm die Begeisterung. Wir zweifeln kaum, daß er Wallenstein als einen Helden der Freiheit nahm, der in dem Unternehmen scheitert, ein neues Deutschland und den Frieden herauszuführen; er scheitert am ewig Gestrigen.

Aber schon jetzt dringt die Klarheit in ihm durch, daß ein neuer Dichter mit einem anderen Kunstbewußtsein als dem der naiv sich hingebenden Jünglings von ihm verlangt wird. Die Kritik soll seine Kräfte steigern, so wie sie jetzt zunächst seine Kräfte lähmt. Er vermißt die Kühnheit, die lebendige Glut, die er hatte, ehe ihm eine Regel bekannt war, jetzt, da er das Spiel der Begeisterung beobachtet. Seine Einbildungskraft beträgt sich *mit* minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß.

Eine lange Pause abermals! Erst im März 1794 aus Stuttgart kann er berichten, daß er die ästhetische Korrespondenz mit dem Herzog von Augustenburg seit acht Wochen aus der Hand gelegt habe, um den Plan zum Wallenstein auszuarbeiten. Wäre der Plan nur erst fertig, so meint er das Werk selbst in drei Wochen zu vollenden. Am 4. September sind wir noch nicht weiter. Wieder legt er eine philosophische Arbeit, die Abhandlung über das Naive, beiseite, um an den Plan zum Wallenstein zu denken. Ja, erst im März 1796 ist er wirklich für diesen Gegenstand entschieden und geht an die neue Art von Leben „mit großer Freude und ziemlich gutem Mute".

Wie klar ist aber nunmehr sein Bewußtsein, daß er in eine ganz neue Art von Tätigkeit hineintritt. Er kann wenig gebrauchen von seiner alten Art und Kunst. Aber er glaubt für das Wagnis auf seine neue Weise weit genug zu sein und fühlt sich auf gutem Wege. Ein hohes Ideal ist ihm aufgegangen, und das steht für ihn fest: erreicht er nicht, was er von sich fordert, so doch jedenfalls mehr, als er sonst im Drama geleistet hat. Erst am 22. Oktober 1796 lautet die Kalendernotiz: „an den Wallenstein gegangen".

Dies wäre denn die Vorgeschichte des Werks: anderthalb Jahre schon vom Beginn bis zum ersten Wiederauftauchen der Idee, wieder zwei Jahre bis zur Bearbeitung des Plans, noch einmal zwei Jahre bis zum Entschluß und Beginn der Arbeit, — also fünf und ein halb Jahre von der ersten Spur bis zur wirklichen Ausführung. Und waren die vier Jahre bis 1791 schon entscheidende, wie viel mehr noch diese. Wir haben die Zeugnisse gehört, wie er die Arbeit an den ästhetischen Briefen fortlegt, um den Plan vorzunehmen, wie er neben der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung gleichzeitig an diesem Plane schafft. Es sind die fünf Jahre seiner ganzen philosophischen Entwicklung, des Lernens und der selbständigen Fortbildung, —

die Jahre, in denen er die Freundschaft Humboldts und Goethes gewinnt. In diese Jahre endlich fällt der Übergang zu einer neuen Poesie auf dem Umweg durch die philosophische Lyrik. Eben dieser Übergang findet im Wallenstein seinen Abschluß.

In der weiteren Arbeit unterscheidet man deutlich drei Epochen, deren erste ganz der heroischen Bezwingung des Stoffes gehört. Wenn ein neues Dichtertum an einer ungewohnten Aufgabe verlangt wird, so begreift man, daß Schiller von seinen bisherigen Aufzeichnungen zum Wallenstein wenig gebrauchen konnte. Sogar seine geschichtlichen Kenntnisse über den dreißigjährigen Krieg halfen ihm nicht viel. Quellen und Zeitgeschichte nimmt er in genauem Studium aufs neue vor, da er jetzt erst mit den Anforderungen des Stoffs und seinen Schwierigkeiten bekannt geworden ist. So sehr überwältigte ihn die Fülle des zu Leistenden, daß er ohne einen gewissen kühnen Glauben an sich selbst schwerlich hätte fortfahren können.

Beginnen auch wir mit dem Eindruck dieses massigen Stoffs, des gestaltlosen Haufens. Nur eins ist absolut undichterisch, die bloße nackte Tatsache. Welche Menge des Tatsächlichen aber war hier mitzuteilen. Es handelt sich um eine Staatsaktion mit allen ihren Unarten; das bloß Politische ist an sich etwas, was allgemein menschlich nicht zu fesseln vermag. Dazu ein abstraktes Objekt: die Herrscherstellung Wallensteins — kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, ein zögernder Fortgang, — wieviele Menschen verfolgen jeder hier das eigene Ziel: Illo, Questenberg, Ottavio, Buttler und so viele andere, alle in verschiedener Bewegung, — wie langsam beginnt die Handlung, und wie versteckt schleicht sie vorwärts, — gewiß, in all dem liegt die ernsteste Schwierigkeit. Ein Geist der kalten trockenen Zweckmäßigkeit beherrscht das Geschehen. Ohne eine Spur von Schwung oder Begeisterung müssen alle diese Menschen ihren Weg rein mit dem Verstande sich ausmessen, — politische Menschen, die sie sind.

Und schließlich fehlt noch, was dem Weltmenschen allein zuletzt die imponierende Größe gibt, — der Erfolg. Das Unternehmen, moralisch schlecht, verunglückt physisch und noch dazu durch Wallensteins eigene Ungeschicklichkeit. All das schließt, wie es scheint, ein unmittelbar ergreifendes dichterisches Leben aus. Dazu kommt die einfache Massenfrage. Die Grundlage des Unternehmens ist die Armee, — ein mächtiges Objekt, das vor die Augen nicht, vor die Phantasie kaum zu bringen ist. Wiederum fällt Wallenstein durch die Armee, die also plötzlich hier in völlig anderm Licht erscheint, dazu der Hof, der Kaiser — diese als wirksame Mächte im Hintergrunde, sodaß sie unmittelbar uns kaum verständlich werden. Und so vieles andere, was Schiller kaum erwähnt, die Schweden und Sachsen, das Legitimitätsrecht, die dunkeln Intriguen. Klar fühlte der Dichter auch das Unfaßliche der Hauptgestalt, die in dem Stück so lange ganz im Hintergrunde bleibt. So schleichen auch die Gegner, Oktavio und Wallenstein, lange nebeneinander her: der dramatisch zugespitzte Gegensatz fehlt. Die Motive endlich des Helden sind von der kältesten Art: Ehrbegierde und Rachsucht; menschlichen Anteil wecken sie nicht. Nirgends erscheint er edel; er ist ein kalter selbstischer Mensch; niemals groß, höchstens furchtbar. Endlich reißt der jähe Mord unerwartet die Geschichte ab, als eine bloße plumpe Tatsache so untragisch wie möglich. Von allen Seiten betrachtet — an ein Chaos tritt Schiller heran, an eine Aufgabe besonders neu und fernliegend für ihn, der noch stets durch die Seelenschönheit und den Adel des Helden uns gefesselt hat.

Nun heißt es, der Mittel und Handhaben inne werden, durch welche Schiller über diese Schwierigkeiten sich zum Meister machte. Es klingt wie ein Nachhall der philosophischen Periode, wenn er gegen Goethe bemerkt, daß es bei den Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen auf die Methode zuerst ankomme, damit man nicht im Dunkeln tappe. Die Fabel muß so in Ordnung gebracht

werden, daß sie sich im Handeln der Menschen mit innerer Geschlossenheit darstellt. Darum fand Schiller den glücklich leitenden Gedanken für die Komposition in der Grundidee seiner Menschenauffassung. „Ich habe bei dieser Gelegenheit einige äußerst treffende Bestätigungen meiner Ideen über den Realism und Idealism bekommen, die mich zugleich in dieser dichterischen Komposition glücklich leiten werden". So unmittelbar führt der Weg des Dichters von seiner theoretischen Arbeit in die Dichtung hinüber, die dadurch wie das letzte Wort und die höchste Bestätigung seiner Philosophie erscheint, da die Gedanken sich hier in Leben umsetzen. Er sieht in Wallenstein den vollkommenen Realisten. Damit aber geschieht hier der bedeutsame Fortschritt über seine Jugenddramatik, da noch im Carlos die Idealisten völlig überwogen, der Fortschritt zur Reife und Wahrheit des Lebensbildes; denn das Leben gehört den Realisten. Es heißt nun die dramatische Größe und Lebensechtheit herausbringen auf diesem neuen Wege.

Was Schiller also zunächst weiter hilft, ist die Analyse und dichterische Zurechtlegung der Wallensteingestalt. Er erscheine nirgend eigentlich edel, in keinem Akt groß und habe wenig Würde, — alles, wie es dem Realisten eigen, der unter dem Zwange der Notwendigkeiten allein mit Klugheit sich zu behaupten sucht, aber nicht etwa um erhabener Ideen willen sich opfert. Die Hauptaufgabe sei, ihn auf der Höhe zu halten und trotz allem die tragische Erschütterung durch ihn zu wecken. Was damit von Schiller verlangt wird, ist nichts Geringeres als eine völlige Änderung der dichterischen Art. Sonst hat er die Wirkung in einzelnen dichterisch eindrucksvollen Momenten wie etwa einer Szene gleich der Posas vor Philipp oder gar in einer Fülle solcher starken Wirkungen gesucht; jetzt bemüht er sich um das Ganze eines menschlichen Lebensbildes, statt um die einzelnen Momente nunmehr um die Totalität. Die schöne Idealität der Jünglinge

r es zuletzt, die uns am „Carlos“ entzückte. Jetzt ſoll uns die
ge Wahrheit bei fehlender Idealität entſchädigen. Die innere
wendigkeit, Stetigkeit und Beſtimmtheit iſt das einzige Geſetz.
ht mehr die Trunkenheit der idealen Schwärmerei, ſondern
r Nüchternheit iſt zu fürchten. Hier erklärt ſich erſt das letzte
chſchlagende Wort — Schillers Brief an Goethe vom 28. No-
ber 1796 —, daß das eigentliche Schickſal noch zu wenig,
eigene Fehler des Helden noch zu viel zu ſeinem Unglück
Das bedeutet nun aber ganz und gar nicht, daß der Held
ſittlicher Schuld ſich das eigene Unglück bereitet, was nicht
Mangel, ſondern ein Vorzug des Stoffs wäre. Sondern
ch eigene Ungeſchicklichkeit führt er das Verderben herbei; dem
geſchickten Helden aber verſagen wir unſeren Anteil. Man ſoll
er an dieſer Stelle nicht gegen die Schillerſche Verrennung
die Schickſalsidee deklamieren. An Stelle des zufälligen Un-
ücks ſoll die hohe, innerliche, unentrinnbare Notwendigkeit des
ns treten, die Schiller Schickſal nennt. Das Bewußtſein der
leriſchen Aufgabe ſpricht aus jenem klagenden Wort, nicht
eine theoretiſche Verranntheit Schillers. Die künſtleriſche
be liegt in der einheitlichen Geſamtform, in der Kompoſition
in innerer Notwendigkeit vor uns ſich entwickelnden wahren
bildes.

rändert iſt alſo auch die innere Stellung des Künſtlers
m Werk. Früher gab er ſich ſelbſt, die Sehnſucht, den
g, den Glanz ſeiner Seele. Jetzt handelt es ſich für ihn
m den Gegenſtand in ſeiner Wahrheit. Er meint, es
hm wohl, den Stoff außer ſich zu halten und nur den
ıd zu geben, d. h. nicht die eigenen Gefühle bei den
den zu laſſen, ſondern das Bild in ſeiner Klarheit hin-
Nie habe er mit einer ſolchen Kälte für die Sache ſolche
r die Arbeit verbunden. Allen Geſtalten ſtehe er mit
Liebe des Künſtlers gegenüber. Nur für den dem

Hauptcharakter nächststehenden Helden, den jungen Piccolomini, sei er durch eigene Zuneigung interessiert.

Warum aber diese letzte Ausnahme? Hier gibt er noch einmal einen Menschen der eigenen Art, der Art, wie seine jugendlichen Helden gewesen sind. Max Piccolomini ist der Idealist neben den Realisten. Nicht nach selbstischen Zwecken entscheidet er sich, sondern allein nach dem Gesetz des Guten, nicht von außen durch die Dinge, sondern von innen durch sich selbst. Infolge von Wallensteins Handeln wird die Liebe Maxens dieser zum tragischen Verhängnis. So kann man sagen, daß der erschütternde Zusammenbruch, welcher der Gegenstand der Wallensteintragödie ist, durch die Realisten herbeigeführt, im Idealisten zur tragischen Erfahrung wird. Gleichsam das Gesamtbewußtsein der Menschheit, das realistische wie das idealistische, scheint an ihm interessiert; dem Gesamtbewußtsein wird ein Ausdruck gegeben, wie Schiller es von der Dichtung verlangte. Auch hier vollendet und bestätigt sich in Schillers produktiv dichterischer Arbeit seine Theorie. Daher begreifen wir, wenn Schiller die Nebenhandlung von Max und Thekla, die man so oft verächtlich als eine entbehrliche Episode bezeichnet hat, den „poetisch wichtigsten Teil" nennt. Ein in sich vollendetes Lebensganzes wird die Wallensteintragödie erst durch ihn.

Wir stehen an dem entscheidenden Punkt in Schillers künstlerischer Entwicklung. Nichts kann bezeichnender sein als dies Eingeständnis, daß Max Piccolomini als der Nachkomme seiner Jugendhelden in die andersartige Wallensteinwelt hineinragt. Schiller sucht jetzt statt des schönen Glanzes begeisternder Einzelheiten das überzeugende Lebensbild, statt der Selbstberauschung in mächtigem Redeschwung die schlichte sachliche Wahrheit. Auf der ganzen Linie ist es die Umkehr seiner bisherigen Art. Es mag ja sein, daß ihm die Wendung nicht voll geglückt ist. Darüber werden wir sprechen müssen. Sicher aber ist dies: was die Gegner

der Schillerschen Dramatik ihm vorwerfen, trifft nach seinem eigenen Bewußtsein nur die Gewohnheiten seiner Jugend. In seinen reifen Dramen hat er alle diese Dinge nicht nur nicht gewollt, sondern er hat sich von ihnen befreien wollen. Was man ihm als höhere Weisheit sehr überlegen vorhält, war sein sehr viel früher erkanntes eigenes Ziel.

So stellen mit der zunehmenden Klarheit über die Aufgabe immer neue Schwierigkeiten sich ein. Je mehr er seine Idee über die Form, d. h. den Gesamtzusammenhang klärt, um so unüberwindlicher erscheint die Ausdehnung des Stoffs; denn hier z. B. kommt die ganze Nebenhandlung von Max und Thekla hinzu. Je deutlicher er in der realistischen Wahrheit und Bestimmtheit die Hauptaufgabe sieht, um so notwendiger wird das saure Studium der geschichtlichen Quellen. Es handelt sich ja um die Wahrheit in einer bisher ihm beinahe verschlossenen Welt. Er muß wie ein Tier, dem gewisse Organe fehlen, mit denen, die er hat, mehr tun lernen und die Hände gleichsam mit den Füßen ersetzen (Brief an Goethe vom 18. November 1796). Aber einem solchen Mann des Willens wächst mit der Einsicht in die Aufgabe auch Zutrauen und Kraft. „Es soll ein Ganzes werden, dafür stehe ich dir, und leben soll es auch in seinen einzelnen Teilen."

Unvermerkt kommt der Augenblick, in dem Schiller die Ausführung beginnt, offenbar nach einem unwiderstehlichen Trieb, der das sichere Zeichen der gewonnenen Klarheit über die Grundzüge ist. Zwar die Zeit bis zur Vollendung unterschätzte er bedeutend. Im Oktober 1796 rechnete er noch drei Monate auf die Bewältigung des Stoffs. Im Sommer werde dann die Ausführung fertig sein. Nun aber führt das produktive Entwerfen wie von selbst in das Bilden hinüber. Schon Mitte Dezember sind viele Szenen im ersten Akt geschrieben, in Prosa nach Humboldts Rat, die diesem Stoff mehr zusage und ihn — ein wichtiges Argument für Schiller — fürs Theater geeigneter mache.

Beim Schreiben belebt ſich die Anſchauung, eins bringt das andere herbei, im Leben befeſtigt ſich der Plan. Nun wächſt der Mut, er fühlt ſich im Gelingen, der Stoff unterwirft ſich mehr und mehr. So ging es ohne Stocken fort bis — plötzlich! — in eine ſchwerſte Kriſis, in der er ſein beſtes und feinſtes Weſen zuſammennehmen mußte, um ſie zu beſtehn. Es handelt ſich um die Liebesſzenen im zweiten (jetzt dem dritten) Akte. Wie vielſagend iſt wieder dies! Jugend und Reife ſtießen hier zuſammen, der frühere und der jetzige Schiller. Die realiſtiſche und die idealiſtiſche Tendenz ſollen in eine Einheit kommen. Hier galt es Sein oder Nichtſein des neuen Stils. Der Dichter wollte völlige Klarheit in ſich ſelbſt, ehe er ſich Goethe anvertraute.

Jedesmal trat die eigentliche Schwierigkeit erſt beim Geſtalten ins Bewußtſein. Früher hat er ſich getröſtet, der erſte Akt ſei wie der längſte, ſo der ſchwierigſte. Dann ſieht er: erſt im zweiten vollendet ſich die Expoſition und die Einführung der Charaktere, hofft aber, vom dritten an werde es ſich nur noch um organiſche Entwicklung handeln. Wohl rückt er die Zeit der Vollendung hinaus. Aber noch um Ende Februar 1797 hofft er, in acht Wochen beſtimmt zu wiſſen, wie viel Zeit ihm der Wallenſtein noch koſten werde.

Dies alles, kann man ſagen, geht die erſte Faſſung des Stoffes an, — das Gewinnen der Urform. Die Arbeit war damit nicht erledigt. Vermehrungen des Stoffes ſtellten neue Anforderungen. Aber auch die Darſtellungsmittel müſſen jetzt bereitet werden, durch welche die Laſt bezwungen wird. Wir erhalten in ſeinen Briefen an Goethe und auch an Körner wundervolle Einblicke in die Künſtlerwerkſtatt Schillers.

Das aſtrologiſche Moment hat ihm eine eigene Mühe bereitet. Er erbittet von Körner Auskünfte, die dieſer auch gegeben hat, und verweilt dann mit Behagen bei einem lateiniſchen Geſpräch über die Liebe, worin die halbe Aſtrologie in Verbindung

mit der Mythologie abgehandelt wird. Diesem Stoff reizt es ihn eine dichterische Würde zu geben. Und wir finden ja nun das, was unter seiner Hand aus der verzerrten Sache geworden ist, in der Rede Maxens, — jetzt Piccolomini, dritter Akt, vierte Szene.

Um sich zu versichern, daß er des ganzen Stoffs wirklich Herr geworden, entwirft er ein genaues Szenarium wie, nach Streichers Bericht, bei Fiesko und Kabale und Liebe. Vom Carlos haben wir den frühen bekannten Plan. Er will sich nun auch bei „Wallenstein" zur Rechenschaft zwingen, daß keine Lücken im Stoff, alles durchgängig bestimmt ist. Der bedeutende Brief an Goethe vom 4. April 1797, in dem er hierüber berichtet, bringt uns noch weitere höchst wichtige Belehrungen. Die tiefste Überzeugung seiner Künstlerschaft läßt ihn den Angelpunkt von allem in der poetischen Fabel erkennen. Denn mittelst dieser tritt jene tiefliegende Wahrheit heraus, die er sucht, und die als das eigentlich Poetische mit dem Wirklichen keineswegs übereinkommt. So werden in seiner produktiven Dichterarbeit von Schiller die Begriffe des Dichterischen und des Wahren dahin gebracht, daß sie sich decken. In der Wirklichkeit verhüllen uns Zufälle den inneren Zusammenhang der Notwendigkeit, die tiefe Wahrheit des Lebens, die in der ernsten Dichtung heraustritt.

Aber eben auf das Herausbringen kommt es an. Die Sache soll hingestellt werden in der überzeugenden Rundung des Lebens. Diesem Ziele dienen die künstlerischen Mittel. Auch sie erwachsen Schiller nicht als ein holdes Geschenk des Ungefähr. Er hat sie in angespannter Arbeit in sich hervorgebracht. Hier greift denn das produktive Studium der Meister ein. Goethe, die Griechen oder richtiger Sophokles und Shakespeare sind seine Meister gewesen. Wie anders als noch beim Carlos, wo er am Hamlet und Julius von Tarent sich berauschte, um sich in gleiche Stimmung zu setzen und wieder andere zu berauschen. Jetzt heißt es für Schiller, die großen Dichter in ihrem Verfahren zu verstehn,

um von ihnen für die eigene Aufgabe zu lernen. Dem schöpferischen Geiste, wenn er in der Arbeit ist, verwandelt sich alles in Förderung seines Tuns, jede Belehrung in Tat. Wir erhalten in den Briefen, in denen Schiller hiervon spricht, zugleich das ausdrückliche Zeugnis, wie Schiller seinen neuen Stil aus der Orientierung an den höchsten Leistungen der Weltliteratur, an Goethe, den Griechen und Shakespeare herausgearbeitet hat.

Goethe vollendet in dieser Zeit „Hermann und Dorothea", — für Schiller war das Werk der Gipfel der neueren Poesie. Mit erstaunlichem Verstande, rühmt er, sei es entworfen: vor allem hat er den scharfen Blick für das, was ihn selber gerade beschäftigt, die Komposition des Ganzen. Die Durchsichtigkeit und Natur des lebensvollen Werks mag ihn mit einem leisen Neid erfüllt haben. Goethe und Schiller vereinten sich zu der Untersuchung über Epos und Drama, dem Ausdruck ihrer gemeinsamen, in der dichterischen Arbeit gewonnenen und durch die Arbeit bestätigten Überzeugung. So setzten sich in Schillers Geiste die besonderen Notwendigkeiten des Dramas gegen das epische Verfahren ab. Jeder sicherte sich in seinem eigentümlichen Können und bestärkte sich auf seinem Weg.

Im Zwiegespräch mit den hervorragenden Dramatikern wird er sich über die Grundfragen der Menschendarstellung klar. Diese erörtert er an Sophokles' Philoktet und Trachinierinnen wie an Shakespeares Julius Cäsar und besonders an dessen Behandlung des Volks. Shakespeare nehme ein paar Figuren, ein paar Stimmen heraus, lasse sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich. So verfahre er mit ungemeiner Großheit, ohne ängstliches Bemühen um Wirklichkeit, — weniger ein Individuum als ein poetisches Abstraktum habe er vor Augen. Bei allem Abstand der Darstellungsweise eröffnet sich nun aber hier für Schiller ein Vergleichspunkt Shakespeares mit den Griechen. Ebenso wie Shakespeare gebe in den Trachinierinnen Sophokles die Deianira — tief menschlich, ewig wahr und allgemein und doch auch wieder ganz individuell

als die Hausfrau des Herakles. Auch im Philoktet sei die Lage völlig erschöpft nach der Eigentümlichkeit des Falls, aber alles erscheine wieder auf dem ewigen Grunde der menschlichen Natur. Die Charaktere des griechischen Schauspiels, findet Schiller, seien überhaupt mehr oder weniger idealische Masken, keine eigentlichen Individuen, aber sie verlieren deswegen nicht an Lebendigkeit. Denn sie bleiben Menschen und verflüchtigen sich nicht in Begriffe.

Man spürt hier das Arbeiten und Aneignen aus den Bedürfnissen der eigenen Aufgaben heraus! Schiller hat schon in seiner Jugend seine Menschen gern hindeuten lassen auf allgemeine Zustände und Kämpfe. Im Wallenstein nun soll das Heer mit seinen Generalen vor uns stehn. Da gibt es gar keine andere Möglichkeit, als Repräsentanten hinzustellen, die, individuell und idealisch zugleich, die Armee anschaulich machen und dabei Einzelpersönlichkeiten sind. Und so lichtet sich die entmutigende Überfülle des Stoffes.

Welch ein Zusammenstrom kunsttheoretischer Ideen! Und wie mag er noch vermehrt worden sein bei dem sechswöchentlichen Besuch Goethes selbst. Dieser Besuch brachte für die Arbeit einen Aufenthalt, aber die Grundlagen des Stückes wurden davon nicht berührt. Während der Pause, welche die Tätigkeit für den Almanach bedingte, kam zu dem Verkehr mit den Kunstwerken das Studium jenes Kunstrichters hinzu, dem noch Lessing für die Tragödie eine Bedeutung zuerkannte, wie sie Euklid für die Geometrie besitze, nämlich des Aristoteles und dessen Poetik. Schiller findet mit freudiger Überraschung in ihm keineswegs den steifen illiberalen Gesetzgeber der Franzosen, vielmehr den aus der Fülle der dramaturgischen Erfahrung herausredenden Kunstverständigen. Wieder liest er den Aristoteles mit Beziehung auf die Gedanken, die ihm selber wichtig geworden. „Daß er bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ Daher schlägt ihn auch

der große Kunstrichter nicht nieder, sondern erleichtert ihm das Herz und richtet ihn auf. Den unvertilgbaren Unterschied der neuen von der alten Tragödie abgerechnet habe er ihm Genüge geleistet oder werde es tun. Was also Lessing für Shakespeare bewiesen, würde auch für die Schillersche Form der germanischen Tragödie zutreffen, daß sie in ihrem inneren Wesen übereinstimmt mit den Gesetzen, die Aristoteles den tragischen Meisterwerken der Griechen entnommen hat.

Im Oktober 1797 kehrte Schiller an die Arbeit zurück, deren Vollendung bis zum Juni ihm möglich schien. Und nun, da er das Geleistete neu vornimmt, haben wir in einem Brief an Goethe vom 2. Oktober ein Zeugnis so kostbar für diesen Augenblick der vollendeten Formgebung wie jenes frühere für den Beginn der ihm damals beinah hoffnungslos erscheinenden Arbeit. Eine eigentümliche Trockenheit fällt ihm auf, eine Folge seiner ehemaligen rhetorischen Art und des zu ängstlichen Bestrebens, dem Objekt recht nahe zu bleiben. Aber der Stoff ist poetisch organisiert und in eine rein tragische Fabel verwandelt. Und das war ja der Kern der Schwierigkeit. Der Moment der Handlung sei so prägnant gewählt, daß er alles übersichtlich enthalte, was zur Vollständigkeit gehöre. Nichts Blindes sei darin, d. h. alles ist in verständliches dichterisch menschliches Leben umgesetzt, — nach allen Seiten sei es geöffnet, d. h. in seiner vollen Bedeutsamkeit nach den realistischen und idealistischen Tendenzen durchleuchtet.

Nun kommen die dramaturgisch-technischen Gesichtspunkte von der Anlage der Handlung. Von Anfang an, schreibt er in jenem Briefe weiter, ist alles in eine solche abschüssige Neigung gebracht, daß es in beschleunigter Bewegung zu Ende eilt, wobei die Hauptgestalt hemmend wirkt, die Umstände alles zur Entscheidung tun. Dies, wissen wir, war jene Schicksalsnotwendigkeit, die Schiller suchte, um den Eindruck der Ungeschicklichkeit des Helden zu vermeiden. Wir verstehen daher sein Wort, daß sich der tragische

Eindruck dadurch sehr erhöhe. Diese Sätze zusammen geben den Ausdruck der Schillerschen Überzeugung, daß ihm die Überwindung der Schwierigkeiten gelungen, daß die Anlage geglückt sei.

In diesem Augenblick, da ihm die innerliche Form des Werkes ganz klar geworden ist, tritt eine Anregung von außen hinzu, und zwar abermals von seiten der griechischen Kunst. Wieder gibt Schiller das rechte Urteil eines Künstlers, der im Interesse der eigenen schöpferischen Entwicklung das Verfahren des Schaffens bei andern Dichtern beobachtet. Es ergreift ihn staunende Bewunderung für den König Ödipus des Sophokles. Bei einer so angelegten Tragödie, meint er, würde die zusammengesetzteste Handlung kein Bedenken haben. Denn sie liegt als das, was geschehen ist, unabänderlich vor Beginn des Stücks. Alles ist im Anfang schon da und wird nur herausgewickelt. Schiller prägt dafür den treffenden Kunstausdruck der tragischen Analysis. Es ist die glücklichste Form für jene unversöhnliche tragische Wirkung, bei der es kein Entrinnen gibt. Freilich bleibt das sophokleische Kunstmittel der Orakel, die für uns in der Nachahmung lächerlich werden, während sie bei Sophokles durchaus nur furchtbar sind, in der modernen Tragödie unmöglich. Aber auch beim Wallenstein fand Schiller im Beginn alles so angelegt, daß es wenigstens von der Höhe ab eine Abwickelung gegebener Bedingungen sei. So wie er also in seinem Studium über die Charakterdarstellung des Sophokles und Shakespeare das Mittel fand, die Massenhaftigkeit des Stoffs zu überwinden, so wird sich hier für die Vollendung der Form in ihm die Richtung bestärkt haben, auch sein Werk als tragische Analysis zu entwickeln. Auch von den Vordeutungen hat er, so viel es nur die moderne Geschichte duldete, Gebrauch gemacht.

Am 4. Oktober 1797 finden wir die lakonische Kalendernotiz: „An den Wallenstein gegangen". Wir erkennen in ihr einen Markstein in der Geschichte des Werks. Schiller war gewiß, den Stoff bezwungen zu haben. Er sah seine Aufgabe vor sich in

der schicksalsmäßigen Entwicklung der Geschicke der gegensätzlich abgestimmten Gestalten. Der astrologische Aberglaube spielt bedeutsam hinein. Die Einheitlichkeit des Bildes ist das Ziel. Seine dichterische Leistung stellt sich als eine neue Tat in den Wetteifer und Vergleich mit Goethe, Shakespeare und den Griechen. —

Wir treten in die dritte Epoche der Arbeit ein. Sie beginnt mit der Versetzung des Werks in einen anderen Luftkreis — wenn der Ausdruck erlaubt ist —, mit dem Entschluß, den Wallenstein in Versen zu schreiben. Die Kalendernotiz vom 4. November lautet: „Angefangen, den Wallenstein in Jamben zu machen". Auch hier vollendet sich in der Arbeit erst Schillers Begriff von dramatischer Poesie. Er schreibt die Szenen in Verse um, „um auch die letzte Forderung zu erfüllen, die an eine vollkommene Tragödie gemacht wird". Die Wendung war von der folgenschwersten Art. Das ganze Werk gewann erst sein wahres, ihm eigenes Leben. Nun erst fühlte der Dichter sich auf dem rechten Wege und begriff nicht, wie er es je anders hatte wollen können. Alles mußte neu werden. So innig ist der Zusammenhang des Stoffs und selbst der äußern Form. Eine ganze Reihe von Motiven, in Prosa gut, wurden — so schreibt der Dichter an Goethe am 24. November — unerträglich im Vers, der „schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft fordert". Alle Charaktere und Situationen treten durch die gleichmäßig gehobene Form unter ein Gesetz. „Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Element getragen werden."

So kommt erst im Vers Schillers dichterische Welt zu ihrem vollkommenen Ausdruck, als ein Bild, als ein Leben für sich mit seinen eigenen Gesetzen, in einer nur von sich selber abhängenden

Einheit. Dem Pfuscher mag es gleich sein, ob er Prosa oder Verse schreibt. Er hängt das Versgewand oder überhaupt sein Sprachgewand äußerlich um seinen Stoff. Vielleicht liegt ihm der Vers noch bequemer, da in ihm eine Konvention des Dichterischen aufgespeichert und so die Intelligenz, mit der wir sonst die Dinge betrachten, von vornherein gleichsam ausgeschaltet ist. Für den wahren Künstler aber hängt alles mit allem zusammen. Sprechen alle die Sprache, die nicht die des Alltags ist, so müssen sie auch alle Bürger derselben nicht alltäglichen Welt sein. Alles bloß Wirkliche fällt ab. In ihrer Einzelpersönlichkeit wahr und zugleich allgemein menschlich leben die Gestalten ihr stärkeres, allen Zufälligkeiten enthobenes Leben. In der Jambensprache erschließt sich jene wahrhaft dichterische Welt, die ihr eigenes Gesetz und ihre eigene Wahrheit hat.

Merkwürdig genug, wie man der Studienrichtung Schillers sogleich das neue Interesse anmerkt, von dem er jetzt erfüllt ist. Er bemüht sich nicht mehr um einzelne Kunstmittel und Darstellungsweisen, sondern um das dichterische Gesamtgesetz, um den tragischen Gesamteindruck. Er liest die shakespearischen Historien, — nach der Beendigung Richards III. fühlt er sich von einem wahren Erstaunen erfüllt. Er findet in ihm eine der erhabensten Tragödien, die er kennt. „Die großen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geendigt, — alles ist energisch darin und groß, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des Tragisch-Furchtbaren, was man genießt." (Schiller an Goethe, 28. November 1797.)

Auch im Wallenstein liegt die eigentliche Tragödie in den Konsequenzen des früher Angelegten. Auch in ihm als einer Kriegstragödie stimmt sich alles auf das Energische. Endlich ruht die tragische Erschütterung nicht auf unserm Mitgefühl mit dem Helden, sondern auf der Furchtbarkeit des Lebensschicksals.

„Eine hohe Nemesis", fährt Schiller in jenem Briefe über Richard III. fort, „wandelt durch das ganze Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus, von Anfang bis zu Ende." Auch die Wallensteintragödie aber ist ein einziges Gericht der Nemesis, wie Buttler gelegentlich fast zu bewußt es ausspricht. Schiller bewundert, wie geschickt Shakespeare andeutet, was sich nicht veranschaulichen läßt, — m. a. W. seine „Kunstsymbole zu gebrauchen, wo die Natur nicht kann dargestellt werden". „Kein shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert."

Wir sprachen bei den Erörterungen über das Verhältnis des Räuberdichters zu Shakespeare und besonders zu Richard III. oben von dem „Chor" der Frauen und von der künstlerisch bewußten Art, mit der Shakespeare bei dieser Männertragödie auch dem weiblichen Mitgefühl einen Ausdruck gibt. Ein Weltuntergang ist ihr Inhalt. Jene Züge geben ihr etwas Antikes. Aber in der mächtigen Ausdehnung des Gegenstandes und der Wirkung hat sie ihren modernen Charakter und gerade hierin einen weiteren Vergleichspunkt mit dem Wallenstein. Auch an dieser Stelle erkennen wir in Schillers Ringen um den eigenen Stil das Streben nach der höheren Einheit zwischen Shakespeare und den Griechen.

Mit der Versprache trat ein ungemeines Anschwellen ein infolge der gewissen Gemütlichkeit, die der Vers gibt, der Gemächlichkeit der Rede, die er fast jedem mitteilt. Geradezu ein epischer Geist schien Schiller anzuwandeln. Er tröstet sich zwar, daß die dem prosaischen Stoff etwas poetisch Anheimelndes verleiht, und zumal dem ersten Akt, dem Expositionsakt, wohl ansteht, in dem als einem ruhenden die Welt und das Allgemeine der eigentliche Gegenstand sind und Geist und Gemüt des Hörers erst recht erweitert werden sollen.

Aber frühere Schwierigkeiten kehren doch nun in neuer Form zurück. So insbesondere bei den Liebesszenen, die für den thea-

tralischen Zweck Gefahren bergen, da sie, wie Schiller meint, durch ihr Ruhen in sich selbst und die Freiheit von Zwecken der Handlung entgegengesetzt sind, die als ein unruhiges Streben nach einem Zweck sich darstellt. So wächst das Werk in seiner neuen Sprachwelt aus sich selbst und über alle Schranken, und in jedem Teil stellen unter neuen Bedingungen neue Anforderungen, aber auch neue Gefahren für das Gesamtwerk sich ein. Schiller ließ die Liebesszenen einstweilen liegen. Schon ohne sie erschien ihm das Stück, der griechischen Tragödie sehr unähnlich, als ein kleines Universum.

Aber das Vertrauen und fast die Gewißheit war jetzt da. Er werde, meinte er, Feuer und Innigkeit der besten Jahre behalten und nur die Roheit der Jugend überwinden. Kraftvolle Ruhe, beherrschte Kraft war erreicht. Die Hemmungen der Arbeit sind jetzt durchaus äußerlicher Natur.

Anfang Januar 1798 hatte er noch nichts vom dritten Akt. Der zweiten Hälfte seines Werks sehnt er sich entgegen. Die erste ist ganz Exposition und insofern in sich abgeschlossen, das übrige nur noch Entwickelung des Gegebenen. Den Moment der Hitze der Handlung, in dem das Herabrollen beginnt, wünscht er sich heran, immer wieder mit unruhiger Hoffnung dem Erreichbaren vorgreifend. Bis zum Juli, ja bis zum Juni verspricht er sich die Vollendung. Wir haben ein Datum für einen ganz bestimmten Moment (27. Februar 1798): „Besonders bin ich froh, eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinische Verbrechen auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des Moralischen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung und hoffe, unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe. Bei dieser Gelegenheit habe ich aber recht gefühlt, wie leer das eigentlich Moralische ist, und wie viel daher das Subjekt leisten mußte, um das Objekt in der poetischen Höhe

zu erhalten." Er meint die Szene zwischen Max und Wallenstein (jetzt in Wallensteins Tod, zweiter Akt, zweite Szene). Hier stand er im tiefsten Wirbel der Handlung; das Schwerste lag hinter ihm, dreiviertel der Arbeit waren erledigt. Die angeführte Stelle dient als kostbares Zeugnis für die Souveränität des künstlerischen Geistes in Schiller und seine Freiheit von Überschätzung der gewöhnlichen Moral, — ein Zeugnis auch wider diejenigen, die gerade ihn in dieser Überschätzung befangen wähnen.

Käme nur nicht immer wieder die Krankheit dazwischen! Von Oktober 1797 bis April 1798 waren es vier Anfälle. Tritt dann — wie im April — noch ein Besuch Goethes dazu, so sind immer fünf Wochen verloren. Aber im Mai war er doch schon im oder gerade vor dem fünften Akt. Aber immer wieder erscheinen neue Forderungen, Lücken, notwendige Erweiterungen, die dann stets den ganzen Eindruck angehn. Auf seine Versprechungen der Vollendung ist garnichts mehr zu geben, sie mögen auf Oktober, Januar, Ostern oder sonst die ersten Monate des Jahres 1799 gehn. Am 25. Juni legt er um des Almanachs willen den Wallenstein aus der Hand und kann ihm Ende Juli nur wenige Tage schenken.

Ein großer Augenblick aber: am 15. August 1798 liest er die beiden letzten Akte Goethe vor. Sie bewegten diesen sehr lebhaft, nicht durch das Pathetische des Stoffs — denn so etwas schlug bei Goethe nicht an —, sondern durch die Güte der Form, will sagen: durch die Reinheit, Kraft und Wahrheit der dichterischen Gestaltung.

Das Werk war offenbar vorläufig abgeschlossen. Damit endet wieder eine Epoche der Arbeit, deren wesentlicher Gewinn war, daß mit Naturgewalt der Vers sich durchgesetzt hat als die natürliche Sprachform dieses Werkes und im Vers erst das dichterische Leben gerade der Wallensteinwelt sich vollendete, sowie daß in einer ersten Ausführung, wenn auch mit Lücken, alles einmal hingeschrieben war. —

Auch die vierte und letzte Epoche der Arbeit wird durch eine

Kalendernotiz bezeichnet: 8. September 1798 „Wieder an den Wallenſtein gegangen". Das Intereſſe iſt jetzt ein anderes. Es handelt ſich nicht mehr um die tiefen Fragen der Geſtaltung und Form, ſondern um die äußere Zurechtlegung und Vollendung. Mancherlei Anläſſe wirken da mit.

Die Epoche beginnt mit einem äußeren Eingriff entſcheidender Art. Der Wallenſtein wird zur Trilogie. Nachdem das Vorſpiel bereits längſt abgetrennt war, zerlegte Schiller, wie Goethe bereits früher geraten hatte, das eigentliche Drama in zwei Stücke. Ein äußerer Anlaß, die Eröffnung des neuen Theaterſaals, führt zur Vollendung des Vorſpiels unter dem Titel „Wallenſteins Lager", zur Hinzufügung des Prologs. Völlig ins Klare ſetzt Schiller ſelber die künſtleriſche Abſicht beim Vorſpiel. Es ſoll als Charakter- und Sittengemälde noch etwas mehr Vollſtändigkeit und Reichtum erhalten, um auch wirklich Sein und Weſen der Wallenſteiner zu verſinnlichen. Und über der Menge der Figuren und einzelner Schilderungen ſoll dem Zuſchauer nicht möglich ſein, einen Faden zu verfolgen und ſich einen Begriff von der Handlung zu bilden, die darin vorkommt. Dann kann es für ſich allein ſtehn, ein lebhaftes Gemälde eines hiſtoriſchen Moments und jener ſoldatiſchen Welt. Darum kommen noch mehrere Geſtalten neu hinzu, darunter der Kapuziner, ſehr viele ſogar, gewiß die Hälfte, bis das lebensſprühende Gemälde des Wallenſteiniſchen Kriegslagers fertig war. Da Goethe ſelbſt nicht helfen konnte, ſchickt er den Pater Abraham a St. Clara für die Predigt und trägt ein Soldatenlied bei. Sein Anteil beſchränkt ſich im übrigen auf zwei Verſe. Noch am 5., ja am 6. Oktober hat Schiller kleine Änderungen geſchickt, die aber Goethe ablehnte, — erſt am 8. kam die Kapuzinerpredigt, die der Dichter noch dreimal umgearbeitet hat. Am 12. Oktober heißt es im Kalender: „Wallenſteins Lager in Weimar gegeben". Der Erfolg war groß und allgemein. Um das Heft nicht aus der Hand zu geben, ſchrieben die Dichter ſelber

derselben Stelle spielen. Im vierten fehlten die Szenen Theklas, im fünften Akt diejenigen von Makdonald und Deveroux. Dies zeigt die Lücken, die noch auszufüllen, die Zusätze, die noch zu machen waren.

Am 8. November beginnt er die Arbeit am „poetisch wichtigsten Teil", den Szenen der Liebe, und zwar, wie denn hier so manche schon erörterte Schwierigkeit wiederkehrt, mit Anspannung seines ganzen Wesens. Es war wie der Übergang in eine andere Welt, da seiner frei menschlichen Natur nach dieser Teil dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion sich völlig entgegensetzt. Und so mußte Schiller die andere Geschichte erst vergessen, um dieser in seinen Gedanken Raum zu machen. So sehr scheint sie ihm die Seele des Werks, daß er von ihr ein das übrige unterdrückendes Interesse fürchtet. Wieder arbeitet er mit der großen Bewußtheit und dem zusammenfassenden Kunstverstand, daß er sich erst aller Motive im Umkreis des Stücks für diesen Teil bemächtigen muß, um, wenn auch langsam, die rechte Stimmung in sich reifen zu lassen. Auch bei diesem letzten Schritte noch war ihm (wie er am 9. November 1798 an Goethe schreibt) die Tragödie in ihrer Gesamtheit in Frage, so daß er die „Piccolomini" nicht weggeben wollte, bis auch „Wallensteins Tod", die letzte Hand abgerechnet, aus der Feder war.

Ein anderes Stück Arbeit betraf den astrologischen Teil. Schiller hatte sich zu einer neuen Teilung entschlossen, bei der die beiden ersten Akte von „Wallensteins Tod" noch mit zu den „Piccolomini" gehörten, die dann also mit dem Abschied von Vater und Sohn endeten. Hier war demnach für den Beginn des vierten Akts das astrologische Motiv festzustellen, das jetzt „Wallensteins Tod" eröffnet. Alles mußte schnell gehen. Iffland drängte. Da ist uns einmal die unmittelbarste Teilnahme an den produktiven Beratungen Goethes und Schillers vergönnt.

Die Absicht war, einen mutvollen Glauben an das Glück der Unternehmung in Wallenstein zu wecken. Schiller hatte sich

eine Rezenſion in die Allgemeine Zeitung, — am 12. Oktober: „Weimariſcher neu dekorierter Theater-Saal", am 7. November: „Eröffnung des Weimarſchen Theaters". Es gilt ja den bewußten Kampf um eine neue Kunſt. Wie anders erſcheint Schiller in dieſem Augenblick: wieder unter dem Zwang, ja unter dem Drängen einer Bühne, in der Theaterſchule, mit den Schauſpielern fühlend, in die Wechſelwirkung mit dem Publikum ſich ſetzend. So ſpricht der herrliche Prolog es aus, den Vohs im Koſtüm des Max Piccolomini vortrug. In der vollen Selbſtgewißheit ſeiner neuen Kunſtanſchauung fordert Schiller hier für die Bühne ihre neue und erhöhte Bedeutung, — zugleich aber rechnet er als der echte, theaterbildende Dramatiker mit dem Widerhall des Publikums.

Nun heißt es denn auch, das eigentliche Werk vollenden. Schiller freute ſich an den drei bedeutenden Stücken, die er bei der Teilung gewann, jedes in ſich ſelbſtändig, das zweite und das dritte je fünf Akte zählend; das zweite, Darſtellung des Verhältniſſes der Piccolomini für und gegen Wallenſtein, enthält die Expoſition und endet, wo der Knoten geknüpft iſt; das letzte gibt die eigentliche Tragödie: Luſtſpiel, Schauſpiel, Trauerſpiel folgen ſie aufeinander. Die frühere Art Schillers kehrt hier noch einmal wieder, erſt mit der zweiten Hälfte die wirkliche Tragödie zu geben, aber jetzt, in ſeinem reifen Können, belebt er doch jeden Teil mit ſeinem eigenen Intereſſe. Nach einer Äußerung zu Iffland vermögen wir feſtzuſtellen, was damals vollendet war. Er teilt ihm mit, daß in beiden fünfaktigen Stücken die Dekoration nur zwiſchen den Akten verändert werde. Nun ſchloſſen die Piccolomini damals genau an der Stelle wie jetzt. In ihnen iſt wirklich kein Dekorationswechſel. In „Wallenſteins Tod" wird es ſo ſtehen, daß der erſte Akt endete mit der Szene zwiſchen Max und Wallenſtein. Der zweite mit den Szenen Oktavios und der Generale würde wie der dritte (noch ohne Max' Abſchied) an

derselben Stelle spielen. Im vierten fehlten die Szenen Theklas, im fünften Akt diejenigen von Makdonald und Deveroux. Dies zeigt die Lücken, die noch auszufüllen, die Zusätze, die noch zu machen waren.

Am 8. November beginnt er die Arbeit am „poetisch wichtigsten Teil", den Szenen der Liebe, und zwar, wie denn hier so manche schon erörterte Schwierigkeit wiederkehrt, mit Anspannung seines ganzen Wesens. Es war wie der Übergang in eine andere Welt, da seiner frei menschlichen Natur nach dieser Teil dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion sich völlig entgegensetzt. Und so mußte Schiller die andere Geschichte erst vergessen, um dieser in seinen Gedanken Raum zu machen. So sehr scheint sie ihm die Seele des Werks, daß er von ihr ein das übrige unterdrückendes Interesse fürchtet. Wieder arbeitet er mit der großen Bewußtheit und dem zusammenfassenden Kunstverstand, daß er sich erst aller Motive im Umkreis des Stücks für diesen Teil bemächtigen muß, um, wenn auch langsam, die rechte Stimmung in sich reifen zu lassen. Auch bei diesem letzten Schritte noch war ihm (wie er am 9. November 1798 an Goethe schreibt) die Tragödie in ihrer Gesamtheit in Frage, so daß er die „Piccolomini" nicht weggeben wollte, bis auch „Wallensteins Tod", die letzte Hand abgerechnet, aus der Feder war.

Ein anderes Stück Arbeit betraf den astrologischen Teil. Schiller hatte sich zu einer neuen Teilung entschlossen, bei der die beiden ersten Akte von „Wallensteins Tod" noch mit zu den „Piccolomini" gehörten, die dann also mit dem Abschied von Vater und Sohn endeten. Hier war demnach für den Beginn des vierten Akts das astrologische Motiv festzustellen, das jetzt „Wallensteins Tod" eröffnet. Alles mußte schnell gehen. Iffland drängte. Da ist uns einmal die unmittelbarste Teilnahme an den produktiven Beratungen Goethes und Schillers vergönnt.

Die Absicht war, einen mutvollen Glauben an das Glück der Unternehmung in Wallenstein zu wecken. Schiller hatte sich

für ein Buchstabenorakel entschieden und Goethe die vortreffliche Ausführung vorläufig gebilligt. Schiller selbst sprach bei der Übersendung von der Fratze, die er gebraucht, und die nur nicht gerade lächerlich sein sollte. Nun erwägt Goethe die Sache noch einmal, rät vom Buchstabenorakel ab und wieder zum astrologischen Motiv. „Der astrologische Aberglaube ruht auf dem Gefühl eines ungeheuren Weltganzen." Wie die nächsten Gestirne auf Witterung und Vegetation einen entschiedenen Einfluß haben, — — „so darf der Mensch im Vorgefühle seiner selbst nur immer etwas weiter schreiten und diese Einwirkung aufs Sittliche, auf Glück und Unglück ausdehnen". Ein solcher Wahn liegt unserm Gefühl so nah, daß er kaum Aberglaube zu nennen ist. Dagegen gehören die Buchstabenorakel in die geschmacklose und pedantische Verwandtschaft mit den Anagrammen, Chronodistichen, Teufelsversen u. s. w. und sind von einer durchaus unpoetischen inkurabeln Trockenheit.

Wunderbar, wie Goethe hiermit die Stimmungswelt, die gerade dem Wallenstein gemäß ist, heraushebt! wunderbar aber auch, wie jede Einwirkung von außen Schiller immer wieder auf die Seele seines Werks zurückführt und ihm zum Besten dienen muß. Die Astrologie weist auf den geheimnisvollen Zusammenhang und Zusammenklang aller Dinge, auf die innere Notwendigkeit des Alls. Gerade die Notwendigkeit der Dinge aber ist Wallensteins erster und letzter Gedanke, — der astrologische Glaube wird damit gleichsam zum mystischen Abschluß seiner Natur. Man versteht Schillers Ruf in seiner Antwort an Goethe (11. Dezember 1798): „Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund." Durch die Symbolsprache der Sterne erhöht sich geradezu das dichterische Interesse in der Grundauffassung Wallensteins. So ist auch dieses Problem überwunden. Aus der Totalität des Menschen, seines Helden, geht das scheinbar so Verschiedenartige mit individueller Wahrheit hervor.

Was noch kommt, iſt Abrunden, Lückenfüllen, äußerer Abſchluß. Wieder unter neue Bedingungen der Arbeit iſt Schiller getreten und zwar abermals unter das Drängen der Bühne. Mit Hilfe von drei Kopiſten bringt er's fertig, am 24. Dezember 1798 die Piccolomini an Iffland zu ſchicken, noch ohne die aſtrologiſche Szene im damaligen vierten Akt und die Beziehung auf dieſe in den Worten Theklas im zweiten. Schon bereitet er Iffland auf das dritte Stück vor, in dem Max nur noch eine, aber die bedeutendſte Szene hat, Gordon eine neue wichtige Rolle iſt, Buttler ſehr bedeutend wird. Die fehlenden Szenen ſchickt er am 28. Dezember nach. Da er das Stück aber wieder durchlieſt, findet er es viel zu lang, ſtreicht noch 400 Jamben, und ſo geht es am 31. Dezember an Goethe. Am 1. Januar ſchickt er die Kürzungen an Iffland.

Nur durch einen letzten Druck hatte Goethe das Manuſkript erhalten. „Überbringer dieſes ſtellt ein Detaſchement Huſaren vor, das Ordre hat, ſich der Piccolominis Vater und Sohn, wie es gehn will, zu bemächtigen und, wenn es derſelben nicht ganz habhaft werden kann, ſie wenigſtens ſtückweiſe einzuliefern. Euer Liebden werden erſucht, dieſem löblichen Vorhaben allen möglichen Vorſchub zu tun. Die wir uns zu allen angenehmen Gegendienſten erbieten. Weimar, 27. Dezember 1798. Melpomeniſche zum Wallenſteinſchen Unweſen gnädigſt verordnete Commiſſion. Goethe und Kirms."

Wenn Schiller jetzt zum letzten Mal meinte, es werde ſchnell zu Ende gehen, ſo täuſchte er ſich nicht mehr. Die Handlung war beſtimmt, lebhafte Affekte herrſchten. Am 6. März endete er den erſten und zweiten Akt (jetzt Wallenſteins Tod, dritter Akt zu Ende). Zum Teil um auch hier auf fünf Akte zu kommen, gab er den Anſtalten zur Ermordung eine größere Breite und theatraliſche Bedeutſamkeit und ſchob die beiden Hauptleute ein, wodurch die Vorbereitungen furchtbarer werden und Buttler ſo

sehr gehoben wird. Das war dann also die letzte der zahlreichen Durchbildungen und Änderungen. Am 15. März war Wallenstein tot, am 17. sandte er das ganze Stück an Goethe und an Iffland.

Mit welchem Gefühl mag Schiller die Kalendereintragung vom 22. Oktober 1796 vervollständigt haben! „22. Oktober 1796 an den Wallenstein gegangen, denselben am 17. März 1799 geendigt fürs Theater und in allem 20 Monate voll mit sämtlichen drei Stücken zugebracht."

Schon nach der durch Iffland abgenötigten Vollendung hatte Goethe ihm Glück gewünscht am 25. Dezember: „Ich will Ihnen gar nicht leugnen, daß mir in der letzten Zeit alle Hoffnung zu vergehen anfing. Bei der Art, wie Sie diese Jahre her den Wallenstein behandelt haben, ließ sich gar keine innere Ursache mehr denken, wodurch er fertig werden konnte, so wenig als das Wachs gerinnen kann, solange es an dem Feuer steht. Sie werden selbst erst finden, wenn Sie diese Sache hinter sich haben, was für Sie gewonnen ist. Ich sehe es als etwas Unendliches an." In einer wirklich gewaltigen Anspannung ist Schillers neues dramatisches Dichtertum erarbeitet worden.

Für ihn selbst war es wie das Abfallen eines großen Drucks, aber auch das Gefühl einer furchtbaren Leere. Als sei es unmöglich, je wieder etwas hervorzubringen. Er schrieb an Goethe: „Ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine Bestimmung, so werde ich dieser Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleineren Unternehmungen abzieht." Der Übergang war gelungen. Jetzt gab es für Schiller keine Ruhe des Lebensgefühls mehr als in dem Weiterschreiten von Werk zu Werk, in neuen Taten des errungenen Stils der deutschen Tragödie.*)

*) Am 30. Januar 1799 wurden die Piccolomini allein aufgeführt, am 15. April das Lager, am 17. die Piccolomini, am 20. Wallensteins Tod. Dann erschien das Ganze: Wallenstein, ein dramatisches Gedicht

Drittes Kapitel.
Wallenſteins Lager.

Das Kunſtwerk, das aus dieſer gewaltigen Arbeit hervorgegangen iſt, in ſich ſelber ein Kosmos der dramatiſchen Formen, Luſtſpiel, Schauſpiel und Trauerſpiel zugleich, zeigt in „Wallenſteins Lager" bereits den ganzen neuen Kunſtcharakter Schillers. Aber reizvoll iſt zu verfolgen, wie doch in dieſem neuen Charakter die Anlage der Jugend ſich vollendet.

Zug um Zug folgen wir dem bildenden Geſtalten ſeines Geiſtes. Dieſes kleinen Spieles Held iſt die Maſſe ſelbſt, die durch die Szenen wogt und flutet. Immer wieder, ſchon während ſeiner Jugend, trat in Schillers Phantaſie die Richtung auf das Maſſenhafte hervor. Schon in der Anlage der Stücke war ſie zu ſpüren, in den zwei großen Welten der „Räuber", in den drei oder vier Handlungen des Fiesko und ſo durch die Werke hindurch. Wucht und Stimmung gebend hält er im Hintergrunde des Erſtlingswerks die Maſſe der Räuber ſelbſt, aber ſie wirklich zu beleben fehlt es noch an Mitteln, — über ein paar deſperate oder große Empfindungen bringt er es nicht heraus. Ebenſo finden wir im „Fiesko" den charakterloſen Troß der Hofleute, aber nur notdürftig individualiſiert. Ähnlich fühlen wir im „Carlos" hinter den Hauptgeſtalten der Intrigue die Maſſen bei der Arbeit. Was aber dieſes Vorſpiel von ihnen allen unterſcheidet, iſt, daß hier die Maſſe für ſich als Maſſe etwas oder vielmehr alles gilt und der Held iſt, in allen Geſtalten eine und dieſelbe und doch wieder die Fülle der Geſtalten in ihr ſich ab-

---

von Schiller. Erſter Teil. Zweiter Teil. Tübingen 1800 — bei Cotta dem immer wieder vertröſteten. Für den Druck trat eine letzte Bearbeitung ein. Es war die Zeit einer beſonders ſchweren Erkrankung Schillers. Am 5. September 1800 waren von 3500 Exemplaren bereits die meiſten verkauft. Zur Textgeſchichte ſ. Vollmers Einleitung in ſeiner Ausgabe. Cotta 1880.

hebend — das ist neu. In diesem Grund, aus dem sich alles entwickelt, wird die Breite eines epischen Zustandes gewonnen. Die Neigung, die wir stets bei Schiller gefunden haben, in großen Zusammenhängen seine Menschen, seine Lebensbilder aufzufassen, ist in seiner Phantasie selbständige Kraft geworden: nur der große Zusammenhang steht da, der Rahmen des Heers. Dies ist, so sehr es die Schillersche Entwicklung nur weiterführt, eine neue Tat.

Aber das Heer in seiner Masse ist ein Abstraktum, ein bloßer Gedanke. Wie stellt er diesen Zusammenhang hin? In einer Fülle von Realitäten, von kleinen, sicher charakterisierenden Zügen, durch welche der Gedanke Gestalt wird. In jedem, der da vor uns auftritt, sehen wir nicht so sehr den Einzelmenschen, als vielmehr den Soldaten, ja das Regiment, — mit einer beinahe kulturhistorischen Sauberkeit der Auffassung. Jeder spricht mit naiver Selbstgewißheit sein eigenes Dasein aus; unmittelbar in sein Wort tritt dies so besondere Leben hinein. Und dadurch wird die Schilderung Poesie. Aber immer noch, dabei bleibt es, sprechen sich diese gattungsmäßigen Züge aus — des Soldaten und des Regiments — und durch sie das Allgemeinmenschliche, die reich ausgebildeten Temperamente. Auch hier bilden sich Gewohnheiten seiner Jugend fort. Seine Dichtweise ging von vornherein nicht auf die scharfe Linie der Individualität. Etwas Allgemeines sollte getroffen werden. Die Menschheit selber im Guten und Bösen bäumte sich auf, litt und seufzte in seinen Menschen. Nie aber hat sich das in eine solche sprudelnde Fülle lebendiger Gestalten umgesetzt wie hier, wo das Heer wirklich Mensch wird. So breitet sich in fröhlicher, reicher Anschauung aus, was bisher so oft die Gefahr der Gedankenhaftigkeit mit sich brachte. Es ist der entscheidende Schritt zur Objektivität des Künstlers, ein Schritt von größter Wichtigkeit überhaupt in der Geschichte der Schillerschen Kunst: die Freude am künstlerischen Bilde rein als solchem ist da.

Die Masse in der Fülle ihrer Realitäten kann nur nacheinander entfaltet werden. Mit Virtuosität bemächtigt sich Schiller des Mittels, in welchem der Dichter, insbesondere der dramatische, seine Gebilde allein uns zu geben vermag: der Zeit. Es muß die Gelegenheit gefunden werden, in der sie sich allseitig mitzuteilen vermögen. Hier kommt ein dritter Zug hinzu, von Schillers früher Jugend uns bekannt, der aber selten in solcher Sicherheit sich erweist: der klare durchgreifende Kunstverstand. Das wirkt wie ein musterhaftes Disponieren der Massen und ihres Lebens in künstlerischer Erfindung: schmarotzend drängt sich der Bauer an die übermütige reiche Soldateska heran. Es ist etwas im Werk, worüber die Schlauen raunen. Das Heer kommt in Bewegung, neue Truppen rücken ein, alte Bekanntschaft wird erneut. Da gibt es muntern Austausch der Kriegsabenteuer, wie sie um den alten Wachtmeister sitzen, der sich so etwas wie den Stellvertreter des Feldherrn fühlt — dieser selber aber ist für sie alle der Stellvertreter Gottes auf Erden. In buntem Bilde gaukeln die Schicksale der Marketenderin vorüber. Neben dem dumpfen Kroaten steht der listige und geweckte Schütz, neben dem philiströsen Tiefenbacher die freibewegten Jäger und Kürassiere. Ein Spiel, ein Tänzchen, etwas Liebelei, viel froher Trunk, — erste in leichtem Spiel hingeworfene Andeutung von tiefen Gegensätzen unter diesen Söldnern: noch richtet der dumpfe Fanatismus der Kirchenknechte nichts gegen die Begeisterung der Truppen für ihren Feldherrn aus. Die wilden entlaufenen Kinder aus allen Völkern der Erde finden sich zusammen in dem Stückchen Politik, in der Ergebenheit für den Feldherrn; ein lockeres Hinanschlingen an den Gegenstand des eigentlichen Stücks, ein entferntes Vorbereiten dessen, was wir da erleben werden, aber noch stecken bleibend in einer ersten Anregung. Gleichsam nur ein Grundakkord wird angeschlagen. Die Melodie der Handlung klingt noch nicht. Sogar, was hier geschieht, geht, wie Schiller

auch wollte, so leicht an uns vorüber, daß man es kaum bemerkt. Das bloße Leben des Heers für sich beschäftigt uns. Nur um ihrer selbst wegen scheinen die Soldaten da zu sein. Hierin liegt gerade das dichterische Leben dieses kleinen Spiels, dieser so besonderen Existenz. So bekommt die lebendige Anschauung Zeit zur Entfaltung an allen den kleinen Gelegenheiten, durch die der klare künstlerische Verstand ihr hilft.

In dieser Weise wirken die verschiedenen Momente ineinander, die besondere Richtung der Schillerschen Phantasie, die dichterische Gestaltung, die dramatische Formgebung in der Zeit. Die letzte, die allgemein künstlerische Bedingung ist noch zurück. Diese Masse soll ein einziges großes Leben sein. Wodurch gibt Schiller ihr eine Einheit? eine Einheit auch der Stimmung, die dem Gefühl sich unmittelbar mitteilt. Erst mit ihr wird das Kunstwerk da sein, das Dichterische erst dichterisch, das Dramatische dramatisch werden. Auch hier erkennen wir Schiller in seiner Art. Er gewinnt die Einheit durch einen Gedanken, der alle seine Menschen gemeinsam durchdringt. Wir können ihn gleicherweise aussprechen als Person oder als Sache: Wallenstein oder Krieg. Es ist Wallenstein selber, der in seinen Truppen an uns vorüberzieht, und zwar Wallenstein als der Fürst des Krieges. Dieser Gedanke gibt allen einzelnen wie der Masse erst ihre eigentliche Seele. Wie Männer sich im Kriege fühlen und zwar in einem Wallensteinschen Kriege, das darzustellen ist durchgehends die künstlerische Idee. Dies Selbstgefühl der Männer im Kriege wird buchstäblich durch die ganze Breite menschlicher Temperamente geschildert. So lebt das Ganze in einer Einheit des Gefühls, und unmittelbar klingt es in unserm Gefühl wieder.

Von der philiströsen Enge der Tiefenbacher steigt es auf durch den abenteuernden Leichtsinn der Jäger bis zur edelmännischen Größe der Piccolominikürassiere, — dumpfer und roher Knechtssinn, gespreizte Großspurigkeit, Raublust und sinnliche Lebensfreude

und endlich heroischer Schwung. Wie eine Fanfare klingt endlich die Idee hinein, zu der sie alle in näherer oder fernerer Beziehung stehen, und die ihres Handwerks eigentlicher Adel ist, daß die Freiheit den Soldaten macht. Der Krieg ist die Freiheit! in diesem Sinne hat Schiller das große Bild durchdrungen mit der eigenen heroischen Lebensstimmung und zu der Idee seines Lebens in Verhältnis gebracht. Der Satz spricht den intimsten Sinn der kleinen Dichtung aus. Wir finden, daß dem Dichter hier eine verspätete Genugtuung zu teil geworden ist. In den „Räubern" prägte er das großartige Wort: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet. Aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Das war Dalberg zu kühn. Für die Bühne mußte Schiller ändern und schrieb: „Der Friede hat noch keinen großen Mann gebildet, aber der Krieg brütet Kolosse und Extremitäten aus." Damals mußte er knirschend Krieg für Freiheit setzen. Nun aber bei den Wallensteinern ist der Krieg die Freiheit, und so mag die Sache in Ordnung sein. Eigentümlich genug fehlt bei Schiller auch die letzte mögliche Abwandlung nicht. Es heißt in der „Braut von Messina": „Denn der Mensch verkümmert im Frieden; müßige Ruh ist das Grab des Muts. Das Gesetz ist der Freund der Schwachen, — — — — — — Aber der Krieg läßt die Kraft erscheinen".

Als ein Lied von dem Leben, in dem der Mann noch etwas wert, in dem persönliche Kraft alles ist, nährt sich die Dichtung in all ihrer Objektivität von Schillers eigenster Lebensanschauung und seinem Seelenadel. Darum ist die überwiegende Stimmung ritterlich freudiges Selbstgefühl, Energie und Tatkraft, Humor, ja Fröhlichkeit. Wenn wir in dem Spiel das Medium der Idee deutlich spüren, gerade in dieser Stimmung wird es aus der fürchterlichen Zeit hinausgesetzt in den Geist eines feinen und humanen Zeitalters. Es ist eine Aneignung in der rechten Art Schillers und des achtzehnten Jahrhunderts. Wir würden ein

anderes Werk erhalten, wenn der Gerhart Hauptmann, der den Florian Geyer schrieb, uns ein Bild des Wallensteinschen Kriegslagers gäbe.

Man könnte fragen, welcher Gattung der Kunst denn wohl „Wallensteins Lager" angehört. Ein eigentliches Drama ist es trotz des Dialogs ja nicht. Schiller hatte die Balladenzeit noch nicht lange hinter sich. Offenbar ist das Vorspiel im Grunde ein dialogisiertes Lied, in dem die Stimmung jenes Krieges ausgesungen wird. Nacheinander setzen die vielen Stimmen ein bis zum mächtigen Chor. Ein Männerchor schließt mit innerer Notwendigkeit alles ab. Das Ganze ist ein Männerchor. Wir erinnern uns der Worte Schillers von den Stimmen des Volks im „Julius Cäsar". Ihnen hat er hier sein Gegenstück an die Seite gestellt. So sehen wir nicht nur, sondern fühlen lebendig die Masse jenes Heers, welche die Basis des Wallensteinschen Unternehmens ist.

Mit solcher höchst eigentümlichen Dichtung beginnt Schiller den neuen Weg dramatischer Taten, als habe er den freien unbefangenen Blick in das frische, volle Leben nun erst gewonnen: ein fröhliches Schwimmen in der weiten Welt, eine Fülle charakterisierender Züge, das objektive Lebensbild mit der Freude an seinen Realitäten, aber das Ganze zusammengefaßt in der Einheit eines Gedankens und belebt als Darstellung einer Idee und durch dieses Medium hinaufgehoben in die eigene heroische Lebensstimmung Schillers. In diesen zusammenwirkenden Zügen ist es das Werk eines ganz besonderen und eigenen Stils, des neuen Schillerstils, in dem doch seine Anlage, wie wir sie kennen, zur Reife kommt. Indem aber in der reinen Objektivität der Darstellung er selbst mit der heroischen Stimmungsfreude, an den schrankenlosen Kräften lebt, legt sich ein gebildeter Geist der Mäßigung über das Ganze, als Lebensausdruck seiner Persönlichkeit, die über alles hervorragt. Das Fürchterliche wird zum freien ästhetischen Spiel, unschuldig-naiv und sinnvoll zugleich.

Dem Ganzen der Tragödie steht es, so sehr es geistreich herangeschlungen ist, als eine selbständige eigene Welt gegenüber, selbst in ästhetischem Sinn, so sehr es auf das Kommende deutet, von niedererem Ton und Leben als das, was nun folgt.

So beginnt Schiller den neuen Weg als reiner Künstler, mit der Freude am Bilde, mit der heiteren Sicherheit seiner vornehmen Persönlichkeit und einer Reinheit des Lebensblicks, wie er nie besaß. Dies sind die Elemente seines reifen Stils, der wie jeder Stil nichts anderes ist als eine persönliche Art der Weltüberwindung durch Gestaltung.

Drittes Kapitel.

Die Piccolomini. Wallensteins Tod.

1. Grundauffassung.

Unendlich größere Schwierigkeiten des Stoffs harren des Dichters bei dem eigentlichen Werk. Noch einmal gedenken wir dieses Gewimmels von Generalen, Diplomaten, Intriguen, Verrat, Abfall und Mord, — des Zuviel der Tragödien. Wie greift er es an? Es gab den Weg Shakespeares. Dieser hätte seine Arbeit konzentriert in dem tragischen Studium der dämonischen Natur, wie Schiller selbst sie in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges geschildert hat, in der Tragödie der ungezügelten, sich selbst aufreibenden Herrschbegierde. Das hieße aber, alle jene verwirrten Lebensverhältnisse anerkennen, um sie sogleich beiseite zu schieben, — die Tragödie im Helden und einem dämonisch gesteigerten Uraffekt isolieren. Dies ist nicht der Weg Schillers. Hier schon scheidet er sich mit Bewußtsein von dem Shakespeareschen Verfahren, so daß es zur Pflicht wird, seine Weise wenigstens erst einmal zu begreifen, ehe man ihn an Shakespeare mißt. Er nimmt den großen General mit allem, was an ihm hängt von Anhängern, Strebern, Schleichern, Feinden, Lauschern u. s. f., nimmt ihn in seiner exponierten Situation und rechnet mit der Reife der Welt-

kenntnis, die nach den gegebenen Andeutungen der Stellung eines ſolchen inne wird und ſie mitlebt. In der Weltſtellung des Generals und ihrer Gefahr liegt ſein dichteriſches Problem, von dem er den Ausgangspunkt nimmt. Das Verfahren unterſcheidet ſich von dem Shakeſpeares von vornherein als eine andere originale Art zu ſehen. Aber auch dies iſt ein Weg, um der großen Frage des menſchlichen Lebens beizukommen. Denn wenn der Menſch in den ewig gleichen Zügen ſeines Affektlebens das erſte, ſo ſteht er doch auch in den Verhältniſſen — ſagen wir kurz: der Geſchichte und wird durch ſie in ſeinem Erleben und Erleiden mitbeſtimmt. Hier haben wir den erſten Zug in dem Charakterbilde des reifen Schillerſchen Dramas: er iſt der Dichter der großen Weltverhältniſſe. Etwas von Geſchichtsbewußtſein gehört dazu, eine entwickeltere Bildung, wenn man will, als zu der erſten, der ſhakeſpeareſchen Stufe der germaniſchen Tragödie. Eine entwickeltere Bildung, ja Männerverſtand gehört auch zur Auffaſſung einer ſolchen Poeſie. Es liegt ein tiefer Irrtum darin, wenn man gerade in Schiller den Dichter für junge Leute ſieht. Für ihn war dies der charakteriſtiſche Schritt zur Reife. Bisher hat er gegen die Weltverhältniſſe das Recht der Jünglinge verfochten — ein Äußerſtes an Subjektivismus —, jetzt nimmt er ihre eigentümlichen Geſetzlichkeiten mit objektiver Ruhe in ſeine Dichtung auf. Schon ein Blick ins Perſonenverzeichnis erweiſt, daß dies eine Tragödie von Männern iſt, ſo wie Carlos eine ſolche von Jünglingen war, — eine Tragödie von Männern und für Männer. Da haben wir mit dem erſten Griff die umgewandelte und reif gewordene Anſchauung Schillers.

2. Der Kreis der Geſtalten um Wallenſtein.

Die Aufgabe der Geſtaltung iſt hiermit ausgeſprochen. Die Situation, in der wir Wallenſtein ſehen ſollen, aus der ſein Schickſal hervorgeht, kann der Dichter nicht anders uns lebendig machen als in den Menſchen, die den Kreis Wallenſteins bilden. Hier

liegt die Forderung an seine Erfindungsgabe. In jedem wird eine Seite der verwickelten Situation lebendig.

Die Wallensteinleute voran! Wallensteins Macht behauptet sich in verwegenen, oft schmutzigen und skrupellosen Intriguen. Ihr Träger ist Illo, ein Mensch beinah noch ein Tier in seiner wilden, rein physischen Energie, leidenschaftlich und ohne alles Maß. Im entscheidenden Augenblick betrinkt er sich sinnlos. Die Räder will er dem Oktavio am Wagen zerschlagen, damit er nicht weggehen kann. An dieser Stelle muß Wallenstein selbst ihm zurufen: mäßige dich, Illo. In rohem Siegesjubel, schadenfroh frohlockend über Oktavio, unmäßigem Trunk zutaumelnd sehen wir ihn kurz vor seinem Ende. Das Gewissen hat überhaupt noch keine Stimme in dem Mann. „Ich bin fertig, spricht man von Treue mir und von Gewissen." Rücksichtslos ist das ganze Wesen gespannt auf den selbstischen Zweck. So sehen wir in diesem höchst lebendigen Menschen die wilde dämonische Gewalt, mit der wie ein Gewittersturm Wallenstein über die Lande gefegt ist und sich seine Macht geschaffen hat.

Sein Unternehmen ruht auf der Armee. Diese aber, so wie sie sein Werkzeug gewesen, zerbricht im entscheidenden Augenblick in seiner Hand und läßt ihn wehrlos. Isolan und Buttler treten hierfür als Repräsentanten ein. Isolan ist der Mann der leichten Reiterei. Einhaun ist seine Sache, Gedanken braucht er nicht, Gedanken hat der Feldherr. Sein Wesen ist ideenlose Leichtlebigkeit, Genießen sein ein und alles. Wer ihm die Pharobank aufrichtet und ihm die Schulden bezahlt, der hat ihn; vor jedem selbständigen Entschluß versagt er, keiner Verantwortung gewachsen. Und dann zerstiebt die lustige Menge, wie sie kam. So ist vielleicht die Hälfte des Heeres; darum folgt sie Wallenstein, darum verläßt sie ihn.

Der General der schweren Reiterei, welche die Schlachten entscheidet, ist Buttler, — wuchtig in sich zusammengefaßt, jeden

Augenblick bereit zum Einsetzen eines gewaltigen Selbst, ein Täter, kein Redner, eine dumpfe, elementare, schreckliche, eine wirklich shakespearische Natur, — Darstellung der unheimlichen Kräfte jener nach oben strebenden starken Gewaltmenschen im Volk, abermals ein Typus vieler Wallensteiner. Einer von jenen, die sich selbst entscheiden — für treue Gefolgschaft wie für den Abfall, — endlich derjenige, der den Mord vollzieht, d. h. einer, der nicht in Halbheiten und Redensarten stehen bleibt.

Die Gegnerschaft Wallensteins ist beim Hof und bei den Diplomaten; sein Sturz geht von ihnen aus. Wie verschieden von all den Kriegsleuten und Abenteurern gibt sich dieser alte Aristokrat Oktavio Piccolomini. Das war eine Meisterleistung, uns den Mann glaublich zu machen, der sogar mit ehrlichem Sinn gegen den Freund die Unternehmung leitet. Nun zeigt ihn Schiller ganz gebunden in den Anschauungen der Konvention, als den Mann des beschränkten Legitimitätsbewußtseins. Das alte Grafengeschlecht zu fürsten, scheint den Mißgünstigen, ist sein einziges Ziel. Als Max nicht mit ihm geht, fürchtet er nur den Flecken für den alten Adel des Hauses. Die Worte, mit denen das Werk schließt: dem Fürsten Piccolomini! bedeuten die grausame ironische Erfüllung verschwiegener Lebenswünsche. Ganz gebannt in die Sphäre der ererbten Welt glaubt er aus gebundener und pflichtmäßiger Denkart sich im Recht. So ist die Welt des „ewig Gestrigen", die Wallenstein im Wege steht. Aristokrat in seinem ganzen Auftreten, still verschlossen in sich selbst in vornehmer Zurückhaltung bleibt er sogar dem Feldherrn unbekannt, der in ihm nur den treu zugetanen Freund sieht, und kann unentdeckt seine dunkeln Wege gehn. Auch von dieser Seite wird die Lage Wallensteins deutlich in einer lebendigen Gestalt. Wir erkennen die durchgehende Gesetzlichkeit der bildenden Dichterphantasie, der sich die verwickelte und besondere Weltsituation des Helden in lebendige Menschen umsetzt. So schafft er sein Seiten

stück zu den idealischen Masken, den symbolisch repräsentierenden Figuren oder Typen, von denen er bei Shakespeare und Sophokles gesprochen. Indem seine Gestalten ganz individuell, volllebendige Persönlichkeiten sind, stellen sie zugleich Stände und Klassen vor.

Hierbei ist ein echt Schillerscher Zug, daß alle diese Menschen auch ihre Art Auffassung der Welt aussprechen. Sie haben, möchte man sagen, die Philosophie ihres Daseins. Wir finden es echt Schillerisch, daß alles dies, was auf der einen Seite so lebendige und saftvolle Anschauung ist, auf der andern sogleich auch Gedanke wird. Der Abenteurer Illo, der ohne Ideen von Zweck zu Zweck, von Gelegenheit zu Gelegenheit seine niedrigen Pläne spinnt, hat seinen einzigen Augenblick der Beredsamkeit dort, wo er seine Göttin, die Gelegenheit preisen kann. Isolan und Buttler sprechen — gleich im Anfang der „Piccolomini" — jeder auf seine Weise das Bild vom Kriege aus, das sie im Kopfe tragen, und zeigen mit dieser ihrer Auffassung, was sie selber sind. Ein feiner Zug, daß neben diesen Männern der Tat und des Krieges das schwächere, mehr in sich zurückgezogene Wesen, Oktavio, der Diplomat, der in der Stille und durch Überredung wirkt, auch in höherem Grade die Gabe der Reflexion, der Betrachtung und Rede besitzt. Immer aber in seinem durch Konvention gebundenen Sinn spricht er etwa von den alten Ordnungen, den köstlichen unschätzbaren Gewichten und ihrer Wohltat, oder, nach seiner laxen Weltmoral, von der Unmöglichkeit, im Leben kinderrein zu bleiben. Damit kommt der Horizont der Gedanken, der Ideen in das Werk hinein, die mit diesen Menschen, diesem Geschehen, dieser Situation gegeben sind, — eine gewisse Klarheit und Bewußtheit. Man hat aber nicht genug darauf geachtet, wie fein die Gabe der Betrachtung sich nach dem Charakter abstuft, und wie — mit wenigen Ausnahmen — jeder bei seinen Erörterungen in seinem individuellen Kreise

bleibt. Der alte Einwurf, daß Schiller selber zu sehr durch seine Gestalten die eigenen Reflexionen äußere, findet hier nicht statt.

3. Die Einheit des Gestaltenkreises.

Mit allen Winkeln und Ecken wird die verworrene Lage Mensch und Gestalt. Nun aber kommt ein Griff großer Kunst hinzu, die eigentliche Dichtertat, die wahrhaft geniale Intuition. Durch ihn bekommt das Vielfältige und in viele Gestalten Auseinandergelegte eine große zusammenhängende Einheit. Alle die Menschen nämlich, sofern sie überhaupt mit ihm zu tun haben, sind nur ein Kreis um Wallenstein und werfen ihr Licht auf ihn. Alle, die in den ersten Szenen auftauchen, mit einziger Ausnahme Questenbergs, sind seine Geschöpfe und wissen sich als solche, fühlen sich in ihm als das, was sie sind. Alle aber spiegeln auch in ihrer Weise sein großes dämonisches Wesen. So Illo der Abenteurer; denn ein Abenteurer größten Stils ist auch er und Illo eine Existenz, wie sie in Nachahmung der seinen sich bilden konnte. Terzky, der durch die Familie emporkam, gehört nicht minder zu seinem Dunstkreis wie Isolan, der Glücksritter. Auch diese Nuance fehlt nicht in Wallensteins Art zu sein und zu wirken. Vor allem aber Buttler, die Gräfin Terzky und Oktavio gehören in diesen Zusammenhang.

Das tiefste, verborgenste, uneingestandene Motiv in Wallensteins Handeln treibt auch den finstern Buttler auf seinen Weg, — die grenzenlose Ehrbegierde, die sich selber alles tut, und die in die blinde Rachsucht umschlägt, wo sie verletzt wird. So fällt Wallenstein durch den Trieb, durch den er sündigt, — Rache gegen Rache. Wenn aber im Fürsten noch sonst viel Gedanken, Ziele, Wünsche sich drängen, hier ist der eine, in furchtbarer Ausbildung. Daher die Kargheit, die düstere dumpfe Stille um Buttler.

Ein kleines Adelsgeschlecht hat sich mit Wallenstein auf schwindelnde Höhe erhoben, dem Staunen und dem Neide der

Welt ausgeſetzt. In der Terzky lebt der verzehrende Ehrgeiz des hochſtrebenden Geſchlechts. Alles, was hiermit zuſammenhängt, findet den wahrſten Ausdruck im Weibe. Sie hat die weibliche Skrupelloſigkeit, die kein Intereſſe kennt neben dem ihres Hauſes. Als rechtes Weib denkt ſie beſtändig an das Urteil der Welt. Wenn Wallenſtein es trüge, zu fallen vor allen Menſchen, die ſeine Erhebung ſtaunend miterlebt, ſie trüg's nicht, ſo geſunken ihn zu ſehn. „Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben — Es ſollte nicht ſein — doch wir denken königlich —" und darum ſtirbt ſie durch ihr Gift, weil ſie nicht vor den Augen der Menſchen herabſteigen will. Es iſt der wundervoll getroffene Typus des politiſchen Weibes, das mit ſeiner kleinen Hand feine Fädchen in das mächtige Geſpinſt des Schwagers knüpft. Was hier von möglicher Tatkraft lag, hat ſie bekommen. Darum hat ſie ihren eigenen Mann und die Herzogin blutleer gemacht.

Auch ſeine gute Frau atmet nichts als Wallenſteins Gedanken. Voll Sorge um ſeine gezwungene Stellung mit dem Kaiſerhaus ſtellt ſie alles dar, was ihn im Gemüt verknüpft mit der beſtehenden ruhigen Welt. Und als rechte Hausfrau möchte ſie alles verſöhnen. Ihr fehlt nicht ein Stich ins ſpießbürgerlich Familiäre.

Wenn Wallenſtein mit ſeinem großen Sinn den Feind erwägt, den eigentlichen, letzten, mit ſeiner ungeheuren Macht, ſo iſt es die ewig geſtrige Welt in ihrer unüberwindlichen Kraft des Beharrens. Dies ewig Geſtrige mit ſeiner relativen Berechtigung iſt Fleiſch und Menſch geworden in Oktavio, — wieder alſo einer der Gedanken in Wallenſteins Bewußtſein, — die Gegengeſtalt, für die alles ein Erbe, gegen den großen Abenteurer, der alles aus ſich ſelber iſt. Nun bleibt es eine dichteriſche Erfindung der feinſten Art, wie der klare und kluge Wallenſtein an dieſen Menſchen, an Oktavio, gebunden iſt in einer irrationalen Zu-

neigung. In sich selber, in seiner Liebe trägt er das Gift, das ihn verdirbt. Die alte bestehende Welt zieht ihn ins Verderben, wie zum Zeichen, daß auch, wer am freisten in sich selbst und der eigenen Kraft ruht, vom Bestehenden nicht ganz sich löst.

Alle diese Gestalten zusammen sind Er. Seine Gedanken und Wünsche sind in ihnen auseinandergetreten. Und was sie auch leben, sie leben ihn.

Es ist etwas Großes, was damit gewonnen wurde. Wie steht er jetzt vor uns mit der ganzen Fülle seiner Natur, da in diesem ganzen Leben er selber Gestalt geworden ist. Über alle emporgehoben in überragender Größe verhält er sich wie der Makrokosmos zu allen diesen Mikrokosmen. Andererseits auch, in all dem Gewimmel von Handlungen, die in dem Stück vorgehn und vorgehn müssen, ist doch immer nur dieser große Mensch in Frage, ein Mensch von höchster Bedeutsamkeit; denn er ist eine Welt. So wahrt der Dichter in aller Fülle des Stoffes den rein menschlichen Anteil. Der große Mensch und sein Schicksal ist alles; tief unter ihm bei den geringeren Menschen bewegt sich das Spiel der Intriguen als das Lebenselement der historisch-politischen Welt.

Wir schauen einen Augenblick auf Schillers Arbeit zurück. Eine riesige Stoffmasse sollte in allen Beziehungen deutlich werden und für die Handlung sich beleben. Da gingen ihm jene höchst lebendigen Gestalten auf, in denen die Situation sich selber — möchte man sagen — analysiert. Mit Wallenstein aber ist eine Welt in Frage. Nun, — alle diese Menschen sind seine Welt, sind er. So ist das unendlich Mannigfaltige in einer großen menschlichen Einheit bezwungen.

Man rühmt es an Raffael, daß die Ungunst der Wände, die er zu bemalen hatte, seine Phantasie nicht lähmte, sondern im Gegenteil in ihm Anlaß großer künstlerischer Erfindungen wurde, wenn er etwa einen emporspringenden Fensterbogen in die Per-

spektive eines Saals mit hineinkomponierte. Wir finden den gleichen Prozeß höchster schöpferischer Genialität hier im dichterischen Verfahren Schillers. Auch ihm entspringt die Erfindung aus den Schwierigkeiten des Stoffes selbst. Wie dort die Raumunbill selber in Malerei sich umsetzte, so hier die historische Stoffunbill in Dichtung.

Schon bis zu dieser Stelle bemerken wir genau dieselbe Art zu gestalten wie in „Wallensteins Lager". Wieder war eine Masse in dichterisches Leben umzubilden. Wieder mußte sie in Typen lebendig werden. Wieder geht sie in eine Einheit zusammen. Und diese Einheit ist Wallenstein. Nur war es dort an der farbigen Schilderung genug. Hier mußte Licht gemacht werden für eine verwickelte Handlung. In Wallenstein selbst und allen einzelnen war die Erfindung vor ein weit schwierigeres Problem gestellt.

Aber bis in diesen letzten Zug hinein bilden sich doch noch die Eigenheiten seiner Jugend durch. Die Lust an der Intrigue hat früher oft sein Stück erdrückt. Jetzt hat er sie sicher angesiedelt in ihrem eigenen geschlossenen Bereich. Ja, schon im „Fiesko" findet man eine völlig ähnliche Anlage. Der Held wird in der Höhe gehalten. Alle Intriguen liegen auf dem Mohren. Keinen Punkt gibt es, an dem man den unermeßlichen Fortschritt Schillers so vor Augen hat. Dort die eine stark karikierte Gestalt des Intriganten, — hier diese ganze, in objektiver Realität hingestellte Welt der Generale, Staatsmänner und politischen Frauen.

Auch die ganz besondere Schwierigkeit des Wallensteinstoffs hat Schiller durch seine Art der Gestaltung völlig überwunden. Wallenstein soll fallen durch die innere Notwendigkeit der Lage, in der er ist. Also muß diese uns deutlich gemacht, in ihr sein Fall vorbereitet werden, wobei er selber durchweg passiv bleibt. Diese für den Tragiker überaus schwierige Situation verliert ihr Bedenkliches, wenn auch ohne das Handeln des Helden dennoch sein Leben und Wesen allein in Frage ist. So aber liegt

die Sache bei Schillers Wallenstein, dem Makrokosmos zu allen den geschäftigen Mikrokosmen. —

4. Die Gestalt Wallensteins.

Nach der Anlage, die Schiller gewonnen, steht die Wallensteingestalt im Mittelpunkt des Ganzen. Man darf behaupten, das ganze Werk ist eigentlich eine fortschreitende Analyse des tragischen Helden.

In den Expositionsakten tritt er selber zurück; aber gerade in ihrer reichen, vielseitigen und bunten Bewegung erscheint er als der Zielpunkt aller dieser Menschen. Ihrer aller Leben und Existenz ist durch ihn gemacht. Sie leben nur im Gedanken an ihn. Er ist der selbstherrliche Mittelpunkt einer ganzen gefahrvollen Welt. Dies ist der Gedanke, der in der großen Audienzszene der Piccolomini (II_7) den deutlichsten Ausdruck findet.

Nun aber treten wir in die Krisis des Geschehens hinein. Der verhängnisvolle Entschluß wird in schwerem Kampfe gefaßt. Es sind die Höhenszenen, mit denen Wallensteins Tod beginnt (etwa I_{4-7}, $II_{1,2}$). Hier werden wir mehr ins Innerliche geführt. Wallenstein ist auch die Zusammenfassung aller dieser Menschen und ihr Bewußtsein. Alle die Motive, die für das ungeheure Wagnis in Frage kommen, die einzeln alle jene verschiedenen Menschen bewegen, treten in diesem großen Gedankenkampf klar und bewußt hervor. Ja, die Weltanschauung, zu der sie alle schwören, die sie aber nur dumpf in sich tragen, — er spricht sie in voller Klarheit aus, die Weltanschauung des Realisten, der mit Kräften allein rechnet und nicht mit Ideen, mit äußeren Zwecken und nicht mit dem Selbstzweck des Guten. Damit kommt auch jener Zug in ihm zu seiner vollsten Entwicklung, den wir an allen fanden, — daß sie nämlich nicht nur Typen sind, sondern auch die Weltanschauung, die Philosophie dieses Typus aussprechen. Es ist ein Merkzeichen der Schillerschen Kunst, daß mit dem Handeln seiner Menschen

auch die in ihnen lebenden Ideen mit in Frage kommen, mit Wallenstein einer der beiden Grundtypen von Weltanschauung, der realistische. Daher ergeben sich diese Szenen mit innerer Notwendigkeit.

Wallensteins Gestalt ist damit nicht erschöpft. Dies alles, möchte man einigermaßen grob sagen, macht doch immer nur seine Außenseite, durch die er eine Welt ist. Die Innenseite fehlt noch, durch die er allein er selber wäre. Mit ungemeiner Feinheit löst Schiller das rein Individuelle vom Allgemeinen. In dem bisherigen liegt, daß Wallenstein an Fülle der Natur über seine ganze Umgebung hoch emporragt. Schiller unterstreicht diesen Zug: er ist nun auch völlig einsam, in sich zusammengefaßt, ihnen allen ein Rätsel. Dies ist der Fortschritt: erst in sich ruhend, der Größte, dann dunkel verschlossen in sich selbst. Der Ausdruck hierfür ist sein Verhältnis zu den Sternen, wie es auch zumeist in den Höhenakten und vor Augen tritt. Hierdurch steht er, all den bloßen Realisten gegenüber, von vornherein in einer andern Welt.

Wenn dies seine Stellung über den andern vollendet und insofern in das ganze Bild hineingehört, andererseits vollendet es auch das Ganze seiner Denkweise, schließt es ab und gibt ihm die entscheidende Wendung des tragischen Charakters. Der Glaube an die Sterne ist ein Ausdruck der Überzeugung von der Notwendigkeit und Urbestimmtheit alles Daseins und Geschehens. Mit dieser Überzeugung ist das Wesen der realistischen Denkart ausgesprochen, die also im Sternenglauben symbolisiert wird und gleichsam in die Anschauung tritt.

Hier liegt der feine Übergang in das Tragische. Es kommt doch in der Abhängigkeit von den Sternen und sonstigem geheimnisvollem Wunderwesen etwas Irrationales in die Gestalt hinein, — in dem, was den Realistenglauben vollendet, der Bruch in den Realismus, der sonst im nüchternen Wägen und Nutzen der unmittelbar vorliegenden Verhältnisse besteht.

Wallenstein ist hier nicht allein mehr der große Realist. Es ist der Zug, der ihn unter seiner Umgebung charakterisiert. Etwas beinah krankhaft Individuelles, in sich selbst Beschränktes steckt darin, — der Glaube an sich selbst als an ein bevorzugtes Wesen, das zu den dämonischen Mächten in einem besonderen Verhältnis steht, und dem die Sterne sprechen, — die Entscheidung immer allein aus sich und den eigenen Grübeleien heraus, auch wo die andern noch so verständig raten, — das in die Vermessenheit übergehende Vertrauen auf das Selbst allein.

Da beachten wir den höchst bedeutenden Zug, daß der astrologische Glaube sich wirklich erst in ihm entwickelt hat, als sein Selbstgefühl den ersten Bruch bekam. Die Herzogin berichtet es (Wallensteins Tod III 3 V. 1402): „seit dem Unglückstag zu Regensburg, der ihn von seiner Höh herunterstürzte, ist ein unsteter, ungesell'ger Geist, argwöhnisch, finster über ihn gekommen. Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück, der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend, wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu, die keinen, der sie pflegte, noch beglückt." Es ist ein überirdisches Wiederherstellen des unstet gewordenen Geistes. Dazu gehört Gordons Erzählung (IV 3 V. 2548 ff.), daß er bei einem Fall zwei Stock hoch aus dem Fenster wohlbehalten blieb und sich nun für ein begünstigt und befreites Wesen hielt. „Und keck wie einer, der nicht straucheln kann, lief er auf schwankem Weg des Lebens hin." Gerade dazu bemerkt Buttler (V. 2563): „Von diesem Tag an, sagt man, ließen sich Anwandlungen des Wahnsinns bei ihm spüren."

So steht er vor uns: alle andern überragend, von Natur und Geschick ein Begünstigter, von grenzenlosem Glauben an sich erfüllt und dämonisch vorwärts getrieben, in den überirdischen Künsten das verlorene Gleichgewicht wieder herstellend, als ein riesiger Weltherrscher und dann wieder eigensinnig verschlossen gegen die Welt. Ein Zug ist im andern gegründet; er ist Genie und

Wahnſinniger zugleich. Aus dem Genie hat der Wahnſinn, vielleicht auch aus dem Wahnſinn die geniale Kraft ſich entwickelt: eine dämoniſche Einheit. Das Irrationale, das mit der Individualität in jedem Fall gegeben, hat hier ſeinen ſtarken Ausdruck. So hängt das Aſtrologiſche mit dem Ganzen ſeiner Natur zuſammen, iſt damit individuell und alſo wahr geworden. Wenn er nun durch irrtümlichen Wunderglauben zu Falle kommt, ſo fällt er durch ſich ſelbſt, durch die eigene Vermeſſenheit, ja durch die eigene Natur. Der große Bruch in ihm iſt ſein Unglück und wird ſein Schickſal.

Damit iſt das Wort geſprochen, das für den Wallenſteincharakter wie für die tragiſche Geſtaltung des Werks das letzte iſt, das Wort: Schickſal. Die Idee, die ſein ganzes Denken beherrſcht, mit der wir ſeine ganze Stellung und Bedeutung im Drama erſt wirklich verſtehen, iſt die Schickſalsidee. Auch das Schickſal bedeutet zunächſt nur die große Notwendigkeit im Zuſammenhang der Dinge. Wie Wallenſtein ſagt: „Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer aus meinen eignen Werken baut ſich auf, die mir die Rückkehr türmend hemmt.“ Noch deutlicher: „In meiner Bruſt war meine Tat noch mein, einmal entlaſſen aus dem ſichern Winkel des Herzens, ihrem mütterlichen Boden, hinausgegeben in des Lebens Fremde, gehört ſie jenen tückſchen Mächten an, die keines Menſchen Kunſt vertraulich macht.“ Dieſe Grundidee vom Schickſal hat ihren einfachſten Ausdruck ſpäter in der „Braut von Meſſina“ gefunden: „Ein großes Lebendiges iſt die Natur, und alles iſt Frucht und alles iſt Samen.“

In dem großen Zuſammenhang der Dinge und ihrer Notwendigkeit entziehen ſich unſere Taten der Berechnung, — die ungeahnten Folgen ergreifen uns unvermutet, — das ſind Schickſalsgewalten. Nie hat ein denkender Betrachter des Lebens hierüber anders gedacht. Inſoweit ſtehen wir alle auf dem Boden der Schickſalsidee.

Wallenstein glaubt in diesem Sinne an dunkle Wirkung und Gegenwirkung. Wie der Kaiser gestraft wird durch ihn, das Werkzeug seiner Herrschsucht, so wird der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen sein. In diesem riesigen Zusammenhang ist unsere Natur auch eine, aber nur eine wirkende Kraft. „Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz in uns ist sein gebieterischer Vollzieher.“ Wir sind klein vor dem All, und das All ist eine in notwendigen Wirkungen unablässig sich beweisende Gewalt.

Von hier entwickelt der Dichter die im tiefsten Sinne ironische Tragik seines Helden. Er behält recht, wie ja sein Gedanke unzweifelhafte Wahrheit enthält, aber indem er selber zum Opfer jenes Schicksals wird, das er so überlegen und klug berechnen und vermeiden will. Er bekommt recht, — wirklich spricht zu ihm als einem Auserlesenen das Schicksal in den allerdeutlichsten Winken. Aber nur gerade jetzt, da jeder es hört, ist er taub dafür, der sonst so ängstlich auf seine Stimme gelauscht. Der immer ins Klare gesehn, geht dunkel mit der Binde um die Augen in den Tod. Und gerade dies wird zum Zeugnis der Schicksalsgewalt des Lebens, daß sie da ist, wo man sie nicht vermutet. Über den kleinen Menschen in seiner Blindheit schreitet sie fort.

Auch in seinem Fatalismus erscheint Wallenstein wie eine von jenen, die in einem gewaltigen Weltganzen stehn und mit ihm rechnen. Aber — — da ist wieder der Bruch in ihm: daß er sich offenbar verrechnet, soll es wider Sternenlauf und Schicksal sein. Nicht einmal sich selber kann er bekennen, daß er sich geirrt. Es ist die ganze kleine Eigenwilligkeit des vermessenen Individuums, das sich gegen das ungeheuer Wirkliche behaupten will. Und nun streckt es in seiner Blindheit ihn, der sich für den einzig Schauenden hielt. Aber seine Blindheit ist die notwendige Folge des Bruchs in ihm — eine wahrhaft tragische Wendung.

Es ist also nichts damit, daß Schiller infolge einer unbegreiflichen theoretischen Verblendung den Schicksalsgedanken in seine reife Dramatik aufgenommen habe wie eine unmoderne antike Fratze, ein mystisches, jenseitiges und jenseits der Menschenkräfte wirkendes Fabelwesen. Vom Schicksal spricht er als ein Dichter, der das Ganze des Lebens zum Gegenstande seiner Dichtung macht, die letzten verborgenen Zusammenhänge, in denen der Mensch mit seinem Wesen nur eine mitwirkende Kraft ist. Aus diesen Zusammenhängen sieht er die tragischen Fügungen hervorgehn, so daß in ihnen das Menschenleben als solches eine furchtbar große und tragische Sache wird.

In dieser seiner Tragik als Schicksalsgestalt tritt Wallenstein erst in den letzten Akten völlig hervor. Hier erhält das Bild seines Charakters den entscheidenden Zug. Erst wo sich sein Schicksal erfüllt, tritt seine Verblendung vollkommen an den Tag. Und so erscheint, wie wir sagten, das Werk als ein fortschreitendes Auseinanderlegen, eine immer tiefere Entfaltung dieses düsteren Charakterbildes. Das ganze Stück faßt sich in ihm zusammen, der zuerst dieser Welt Blick- und Mittelpunkt, dann ihr Bewußtsein, endlich ihr Schicksalszusammenbruch ist. Dies ergibt durch alle Akte hindurch das leitende Motiv der dichterischen Intuition.

5. Max und Thekla.

Ein solches Werk will in allen seinen Fasern durchdacht sein. Schon bis hier finden wir das völlige Gleichgewicht der genialen Erfindungskraft, durch die ein neues Lebensbild hervortritt, und des durchgreifenden Kunstverstandes, der aus den Bedingungen des Stoffs heraus und für die Form der Tragödie die Mannigfaltigkeit und Einheit des Werks herausstellt. Aber das ist noch nicht die ganze Masse des Stücks. Die kleinere Hälfte fehlt, die Geschichte von Max und Thekla.

Die finstere Tat beginnt, indem Wallenstein seine Familie zu sich holen läßt. Der junge glänzende Oberst Max Piccolomini holt sie, verbringt Wochen in der holden Nähe Theklas und — allzu natürlich — sie fangen an sich zu lieben. „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme", meint Thekla. Ihr Schicksal jedenfalls wird diese Liebe, ein Teil der großen Schicksalsgeschichte, die sich an Wallenstein knüpft.

Ohne Verbindung mit den Gedanken der andern gehen sie ihren Weg. Für Wallenstein ist auch die Tochter ein Stück Politik. Ein fürstlicher Schwiegersohn wird eine Stütze in seinem Kampfe sein. Max und Thekla kommt kein Gedanke, daß der Jüngling die Augen nicht zu ihr erheben dürfe als zu seiner Braut. Sein Vater hat Wallensteins Schicksal in der Hand; Max weiß nichts davon.

Sie leben in einer andern Welt. Sie sind nicht wie die andern aufgegangen in dem Spiel ehrgeiziger Interessen und selbstischer Pläne. Ihr Glaube an die Menschen ist arglos. Inmitten von allen diesen, die nach äußeren Zwecken unruhig rennen, tun sie das Zweckloseste, das in seiner holden Zwecklosigkeit sich selber Zweck ist: sie lieben.

Als der Welt noch nicht verfallene, als schuldlose Menschen lassen sie sich einzig leiten von dem natürlichen Adel ihres Gefühls, aus reinem Herzen unschuldig, durch reines Gefühl gut. Nach Schillers Ausdruck: sie sind schöne Seelen. Nach allen den Beziehungen, in denen sie erscheinen, hat Schiller sie den andern entgegengesetzt. Thekla sagt zu Max über die Terzky: „Traun niemand hier als mir. Ich sah es gleich, sie haben einen Zweck." Oktavio zu Max, da dieser in seiner Kinderreinheit ihm gegenüberste: „Wohl wär es besser, überall dem Herzen zu folgen. Doch darüber würde man sich manchen guten Zweck versagen müssen." Wallenstein zu Max in der gleichen Lage: „Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch, Sich jeden Zweck versagen kann, der wohnt

Im leichten Feuer mit dem Salamander Und hält sich rein im reinen Element." Nicht geknechtet durch äußere Zwecke erkennen sie noch als einziges Gesetz ihres Lebens das deutliche Gebot des Guten, dem sie in lauterem Gefühle geweiht sind. So stehen sie neben allen den Realisten, deren größter Wallenstein selber ist, als Idealisten, und mit ihnen vollendet sich der Kreis der Menschheit.

Weil sie Wesen eigener Art sind, haben sie ihre eigene Handlung für sich. Und natürlich ist es eine Liebeshandlung. Jedes liebt im andern die Ergänzung und Spiegelung des eigenen Seins, der eigenen schönen Menschlichkeit. Sie schließen sich aneinander in sicherem Vertrauen, in freier Hingabe, als in der Welt, wie sie ist, Verlorene und Einsame, zu einander Gehörige. Der Geist des Guten in ihnen sucht den andern. Eine Liebe jener Art, von der Schiller in der Abhandlung „über Anmut und Würde" spricht. Es ist der Gott in uns, der mit seinem eigenen Bilde in der Sinnenwelt spielt. Diese Liebe ist ihr Glück.

In der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" erklärt Schiller: die Idylle sei die poetische Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit. So leben diese eine Idylle. Es ist ein Gedicht für sich inmitten der Tragödie, — eine Idylle im rauhen und häßlichen Lärm des Krieges und Verrats.

Wie Schiller seit dem „Carlos" sich gewandelt hat, tritt nirgends deutlicher als hier hervor. Bis zum „Carlos" war ihm der Idealist wenigstens der geborene Prätendent, wenn auch nicht der Herrscher der Welt. Jetzt gilt die Welt ohne Rest als das Gebiet der Realisten. Die Idealisten bilden eine kleine verlorene Gemeinde für sich. Fast zu sehr betont Schiller den weltfremden Charakter. Aus seiner Entwicklung erklärt sich das. Er zeigt mit Stolz und erarbeitet in reiner Hingabe den neuen Gewinn, die Sicherheit des Blicks für das reale Lebensgetriebe, mag aber doch

die Menschen seiner früheren Art nicht ganz vermissen. Und so stehen sie im „Wallenstein“ noch unvermittelt nebeneinander.

Früher hatte Schiller sich einmal genug tun wollen in einer Idylle größten Stils, hatte die Erhebung des Herakles zum Gott schildern wollen, um einmal das Göttliche des Menschenlebens unmittelbar ins Gedicht eintreten zu lassen. Diese Idylle war ihm nicht gelungen. Hier wurde sie ihm möglich, weil er das idyllische Leben tönt durch den Gegensatz gegen die gewöhnliche Wirklichkeit und es dadurch ins Licht setzt.

So sehr Max und Thekla ihre eigene Welt bilden, so innig sind sie mit dem Geschehen des Ganzen verbunden. Alle jene, von denen wir früher sprachen, waren Wallensteins Geschöpfe, aber eigentlich nur durch Zufall. Auch er ist für sie nur das Mittel, die eigenen Zwecke zu erreichen. Was jene durch Zufall, sind diese in Wahrheit, Wallensteins Geschöpfe: sie seine leibliche Tochter, er sein geistiger Sohn. Was von jenen allen ihm keiner gibt, geben sie ihm: Liebe. Was er keinem von allen gibt, was in seiner auf Wirklichkeiten gestellten Natur beinahe eine Inkonsequenz, gibt er ihnen: Liebe. Ebenso wiederholt sich in der eigensten Weise, was dort galt, — daß auch diese Wallenstein spiegeln, nur nicht wie die früheren in einem einzelnen Zug, einem Motiv, einem Gedanken seines Bewußtseins. Sondern der Inbegriff seines Wesens ist in Frage, wie es erscheint im Glauben der Liebe, die ihn in seiner Ganzheit nimmt, absolut also oder in der Art des Idealisten, den die große Kraft als ein wunderbares Naturschauspiel entzückt, solange er sie noch nicht in ihrer Feindschaft mit dem Sittlichen gesehn. Man höre Max, wie er vor Questenberg das Bild des Fürsten zeichnet: die mächtige Natur, nur vom Orakel in sich abhängig, allen kleinen Naturen ein Greuel, alle Kräfte in seinem Umkreis weckend, das königliche Leben der Herrscherseele. So spricht der Idealist, der von ihm nichts will, der ihn aus sich selbst

versteht und liebend in sich selbst verklärt. Sie verklären auch die dunkle Seite seiner Natur. Nur bei ihnen findet seine astrologische Mystik einen Widerschein. Er wird in seiner Wesenheit aufgefaßt, wie das reine Herz ihn glaubt.

Er wird auch er selbst erst ganz durch sie, — das Herz kommt hinzu, von dem wir bis dahin wenig gemerkt haben. Schiller bleibt in seiner genialen Art der Darstellung, daß in den Menschen, die Wallensteins Kreis sind, dessen mächtige Natur in ihren einzelnen Zügen sich auseinanderlegt und deutlich macht. —

Damit erschließt sich uns die tiefe Bedeutung der Liebesszenen im Zusammenhang des Werks. Die Sprößlinge der beiden Todfeinde beginnen ahnungslos sich zu lieben. Nun ist das erste, daß der Jüngling sein Ideal verliert, an das er glaubt, und auf das sein Glaube an die Welt gegründet war, — die tief melancholische rechte Jünglingsgeschichte. Nach diesem furchtbaren Schmerz steht er allein vor der häßlichen Wirklichkeit der Dinge. Aber es geht noch weiter: sie, die Unschuldigen, müssen mit Glück und Leben zahlen für die Schuld der Väter. Die Entwicklung geht über sie hin, das furchtbar gleichgültige Schicksal stampft sie nieder. Wie er so notwendig kommt, so unaufhaltsam, dieser unwiederbringliche Verlust der ganz Unschuldigen in ihrer Schönheit, ihrer Jugend, ihrem Adel — das macht ihre Geschichte so rührend. Die Idylle geht über in die Elegie.

Wie ist das alles aus Schillers persönlichster Anschauungsweise hervorgeholt: das Gegenbild des Idealisten neben den Realisten, womit der Kreis der Menschheit sich vollendet. Er schildert das Schicksal, das solchen Menschen in der Wallensteinwelt bereitet ist. Kein Platz für die Guten und Reinen ist bei dem Tun Wallensteins und Oktavios. So fällt etwas wie das Licht des sittlichen Urteils über deren Taten, — kein Platz für dieses schöne Menschentum, das mit seiner Jugend und Unschuld Glanz, Licht und Wärme in das kalte Leben hineinbringt. Ohne

sie, ohne die Schönheit wird es öde und kalt. Das fühlen auch die, die in blindem Eigenwillen nur das Ihre suchen. Aber immer wieder wird in der harten Wirklichkeit, in der Wille an Wille, Zweck an Zweck sich zerstößt und über den ewig Blinden die Verhängnisse sich erfüllen, die Blüte der Schönheit zerrieben und niedergestampft. So klingt aus der innerlichsten Anschauung Schillers und dieses Werks das Wort der Thekla: das ist das Los des Schönen auf der Erde. Man hätte die starke Symbolik des gleichgültig daherstampfenden Reiterregiments nicht verkennen sollen. Ebenso aus der ganzen Tiefe der Anschauung Wallensteins entsprechendes Wort in den wehmutsvollen Versen, die zu den schönsten der deutschen Literatur gehören: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben, und kalt und farblos seh ich's vor mir liegen. — — Was ich mir ferner auch erstreben mag, das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder." Die ganze tragische Melancholie des unruhigen Menschenlebens, könnte man in Schillers Sinne sagen, liegt darin, daß es das Schöne nicht verträgt.

Die Erfindung setzt uns in das Innerste der ästhetischen Weltanschauung Schillers hinein. Wie viel bedeutete diesen Menschen die Schönheit! aber wie tief faßten sie sie auch! In dem schönen Menschen erscheint das mit dem Guten und mit sich selber einige, in sich selbst befriedigte Herz, die Fülle und Wahrheit des Lebens, das Ganze, Letzte, was wir suchen. Es wird dadurch der Ausdruck unserer höchsten Sehnsucht, er, in dem das zarte Leben ein in sich selber seliges Kunstwerk, eine große Dichtung wird. Darum sah Schiller in seiner Geschichte von Max und Thekla den „poetischen wichtigsten Teil" der Handlung. Sie bringt die menschheitliche Bedeutung in das Stück hinein. Wir begreifen aber auch hier, wo die Ideen gewissermaßen sichtlich in das Gedicht hineindrängen, die Krisis der dichterischen Gestaltung. —

Es ist lehrreich und bedeutsam, daß die Abneigung der

modernen Leſer gerade gegen die Szenen von Max und Thekla gerichtet iſt. Sie, die für Schiller ſein Werk erſt in ſich ſelbſt vollendeten, ſo daß es ihm ohne ſie nichts als eine rohe und plumpe Aufreihung zufälliger Fragmente geweſen wäre, — ſie erſcheinen dem Heutigen oft als eine überflüſſige und läſtige Zugabe, häßlich, verſtiegen, unwahr und unerträglich. Es müßte alſo die menſchliche Geſtaltung Schiller mißlungen ſein; die Sache wäre ſchemen- und ideenhaft geblieben.

Aber es fehlt wohl manchem das Verſtändnis für dieſe abſoluten Naturen, zu denen Max gehört. Und doch ſind ſie wahr, — hier trifft der Vorwurf nicht den Dichter. Unſere Schauſpieler verſehen es auch, geben Max einen gewiſſen unwahr-ſchwärmeriſchen Ton, wohl gar einen weinerlichen, während die ganze Geſtalt — am meiſten in der Auseinanderſetzung mit Wallenſtein — Kraft und Selbſtgewißheit atmen muß. Thekla iſt ſo recht, was man ein feines Kind nennt. Hier gilt es die entzückende, ganz Natur gewordene Verbindung treffen des geſellſchaftlichen und des natürlichen Adels. Freilich aber liegt Schiller der unreflektierte Gefühlsausdruck, der Naturlaut nicht ſehr, ihm, dem wir eine neue Klarheit über das Leben verdanken. Es mag daher ſein, daß ſie zuweilen mehr ausſprechen, was der Dichter ſich unter ihnen und ihrer Lage im Stück denkt, als was zu ſagen jungen und reinen Herzen in ihrer erſten Liebe natürlich iſt. Die Größe der Grundkonzeption hätte man doch nicht überſehen dürfen.

Aber man iſt wirklich auch an den Zügen großer und echter Poeſie in dieſen Szenen achtlos vorbeigegangen. Es iſt ſo fein, wie Max nur ſie im Kopfe hat, ganz Gefühl, ganz Liebe iſt, — ſie aber zugleich noch verſtändig bleibt für beide und die Augen für die Welt umher offen behält. Als hätten ſie die Naturen ausgetauſcht, er Weib, ſie Mann, ganz der Liebe gemäß, in der zwei Weſen ineinander aufgehn und jedes in das Lebensgefühl des andern tritt. Er wird ſchwach in der Liebe, ſie aber

ſtark, — er verzweifelt und verzagt, — in der rechten männiſchen Ungeduld, die über alles mit eins hinaus ſein will. Sie aber hat bei jeder Schwierigkeit den unbeugſamen Mut, — recht ein Mannesideal vom liebenden Weibe, ein heldenhaftes Mädchen. Herrlich, in der vollſten Wahrheit des Mädchens, das um ſeine Liebe kämpft, iſt ihre Antwort an die Gräfin Terzky, die mit ihrem Vater droht: „Ihm denkſt du's abzuzwingen? Wiſſe, Kind! Sein Nam iſt Friedland.“ Thekla: „Auch der meinige. Er ſoll in mir die echte Tochter finden“. Wundervoll endlich, wie dieſe Liebe, die in der Welt keinen Freund hat, ſich zu Gott wendet und fromm wird, — ſie, die ſich als das größte Wunder weiß, auch Wunder glaubt. Max: „O werden wir auch wirklich glücklich werden?“ Thekla: „Sind wir's denn nicht? Biſt du nicht mein? Bin ich nicht dein? — In meiner Seele lebt ein hoher Mut, die Liebe gibt ihn mir. — Ich ſollte minder offen ſein, mein Herz dir mehr verbergen, alſo will's die Sitte. Wo aber wäre Wahrheit hier für dich, wenn du ſie nicht auf meinem Munde findeſt? Wir haben uns gefunden, halten uns umſchlungen feſt und ewig! Glaube mir! Das iſt um vieles mehr, als ſie gewollt. Drum laß es uns wie einen heil'gen Raub in unſers Herzens Innerſtem bewahren. Aus Himmels Höhen fiel es uns herab. Und nur dem Himmel wollen wir's verdanken. Er kann ein Wunder für uns tun.“ — Das iſt große und echte Liebespoeſie, von der Unſinnlichkeit und unendlichen Zartheit Schillerſcher Liebe, für die man ſich durch ein paar Äußerlichkeiten das Verſtändnis nicht ſoll verſperren laſſen.

Übrigens erkennt man hier den Wandel der Zeiten. Denn wie Schiller an Körner berichtet, brachte bei allen Vorſtellungen das eigentlich Poetiſche, ja Lyriſche, alſo dieſer Teil immer den [illegible] und tiefſten Eindruck hervor. Mag er denn alſo in [illegible]gde als die andern Zeitfarbe tragen! —

[illegible] verfolgen, wie Max und Thekla auf ihrem Gange

durch das Werk ihre eigentümliche Mission erfüllen. Unberührt geht Tekla an den Andeutungen der Terzky, ebenso unberührt Max an den Intriguen der Generale vorbei. In plötzlicher Klarheit, mit einem Schlage tut sich gerade ihnen die ganze Lage auf, wieder in zwei einander genau entsprechenden Szenen, Max durch Oktavio, Thekla durch die Terzky, — die innerlich völlig unterwühlte Lage, bei der es sich für sie sofort um das Verhältnis zu den liebsten Menschen, um deren Heil, um ihr eigenes Lebensziel, ihr Glück und ihren Frieden handelt. Blitzartig ist mit der Klarheit für sie sofort die Gewißheit des namenlosen und unabwendbaren Unglücks da. So bilden sie die eigentliche Achse des Stücks, und durch sie fällt das Licht der Idee auf das Geschehen.

Von tief symbolischer Wirkung ist es, wenn mitten in Wallensteins schwerem Kampf Max gemeldet wird. Die Stimme des Guten ist vor der Tür, das Leben mit den Reinen, von dem er sich abkehren will, gerade da er nach einem Ausweg ruft, ja nach einer älteren Handschrift nach einem Freund. Vielleicht fiele sie in die Wagschale für das Rechte. Aber Max wird abgewiesen. Warum? weil die Terzky, die nur an ihre kleine Intrigue denkt, meint, daß er um Theklas willen da ist, — eine feine tragisch-ironische Spitze. Erst nach der Entscheidung kommt sein Wort — zu spät — in der gewaltigen Szene mit Wallenstein, die in zwei Beziehungen früher Angelegtes vollendet: wie Oktavio durch die Berufung auf die Zwecke, die man erstrebt, sich vor Max rechtfertigt, genau so tut es hier Wallenstein, nur um so viel mächtiger, als er die mächtigere Natur ist, nicht im bequemen Gehenlassen laxer Weltklugheit und Weltmoral, sondern man möchte fast sagen: mit philosophischer Bewußtheit durch das Glaubensbekenntnis des Realisten. Hier treten Realismus und Idealismus sich entgegen mit der gleichen Kraft, Wallenstein im Vertrauen auf seine noch ungebrochene Macht über Max, Max im entscheidenden Augenblick seiner Entwicklung. Er wird jetzt mündig und stellt sich auf

ſich ſelbſt. Und ſo iſt er der einzige im ganzen Stück, der ſelbſtändig und aus eigenem Rechte von Wallenſtein ſich löſt.

Wie aber hier die Motive hinausentwickelt werden über die Szene mit Oktavio, ebenſo bildet ſie das Gegenſtück zu den Überredungskünſten der Terzky bei Wallenſtein. Wie dieſe die politiſchen kehrt Max die ſittlichen Gründe hervor, — wie dieſe alles, was Wallenſteins Tat entſchuldigt, er, was ſie brandmarkt. Nur denkt jene an das Auge der Welt, er an das Angeſicht Gottes. Wie aus der beſſeren Seele der Menſchheit kommt das Urteil, daß Wallenſteins Unternehmen ruchlos iſt. Und wieder erſcheint der junge Max als das Gewiſſen im Leben des Stücks.

Der Realiſt rechnet mit Kraft, Stärke, Klugheit und Liſt; Leben und Sichbehaupten iſt alles. Der Idealiſt kennt in allem die letzte Frage: iſt es gut? darf es ſein? kann es beſtehen vor Gott? Und ſo in dieſem Falle: alles, nur kein Verrat! Es iſt der ewige Gegenſatz des Politikers und des Ethikers, wie er in Platons Gorgias vielleicht den erſten Ausdruck gefunden hat, unſere Tage wieder erfüllt und nicht mehr verſchwinden wird. Das ganze große Ringen der Weltanſchauungen dringt hier in Schillers Dichtung hinein. Sein Bild vom Leben wird vollſtändig, da die entgegengeſetzten Menſchentypen an ihm Anteil bekommen.

Um das reine Herz zu wahren, löſt ſich Max vom Vater und vom väterlichen Freunde. Aus allen Beziehungen, die ihn an die Welt gebunden, ſchält er ſich heraus. Er ſteht allein. So vollendet er den Abfall von Wallenſtein, muß ihn vollenden, er allein nicht um eines äußern Zwecks willen, ſondern weil er gut bleiben will. Die große Szene bekommt ihr Furchtbares, weil bei der tragiſchen Kluft, welche die Menſchheit ſcheidet, Wallenſtein ihn gar nicht verſtehen kann. Er verſteht die Weiſe des Idealiſten nicht. Es vollzieht ſich ein Notwendiges, was er nicht begreift, was in ſein innerſtes Leben faßt, woran er nicht

glauben kann. Und was bis dahin ein Unglück war, wird nun ein Leiden. Sonst kann es höchstens ans Leben gehn. Hier bricht es ihm das Herz.

Einen riesigen Ausdruck findet sein Gefühl, daß er sich Max garnicht außer sich vorstellen kann. „Gehörst du dir? Bist du dein eigener Gebieter, daß du der Täter deiner Taten könntest sein. Auf mich bist du gepflanzt, — — mir angehören, mir gehorchen, — das ist deine Ehre, dein Naturgesetz." — — Es ist wieder die entscheidende Stelle des großen Abfalls. In einen schweren Kampf der Herzen setzt sich das bis dahin nur äußere Geschehen um.

Die Entwicklung von Max und Thekla geht hier durch die eigentliche Krise: in dem Streit der Pflichten, unter dem Anprall schmerzlicher Gefühle bewahren sie die Reinheit ihres Sinns. Was bis dahin ein holdes Geschenk des Glücks, wird ihre eigene Tat. Sie wandeln sich aus schönen in erhabene Seelen. Wehmütig erschütternd tritt in all dem Wirbel von Verrat und Argwohn das reine große Vertrauen hervor, in welchem die holde Innigkeit ihres Verhältnisses sich vollendet, indem er sie um die Entscheidung fragt und sie auch bekommt. Denn so liebt der Mann im Weibe die Einheit des Herzens mit sich selbst, die ihm in seinem unruhigen Leben fehlt. Aus der bewahrten Herzenseinheit heraus entscheidet sie für die schwere Forderung des Guten.

Hat ihn aber die Welt des Vaters ausgestoßen wie die des Freundes, die kaiserliche wie die Wallensteins, neben denen es für ihn kein Drittes gibt, so bleibt für ihn in der Welt überhaupt kein Platz. Er wird hinausgedrängt in den Tod. Der Symbolcharakter der Gestalt und ihrer Geschichte kommt ganz heraus: in dem Handeln dieser Männer, in ihrer Welt war für das Gute kein Raum.

Und hochsymbolisch geht es zu Ende: wie der Tote dämonisch Wallensteins Tochter nach sich zieht, das letzte Lichte,

das noch bei ihm weilt. Es verödet sich um Wallenstein her. Wie dann die Nachricht des Sieges über Max scheinbar Wallensteins neues Glück beginnt, tatsächlich aber der unmittelbare Anlaß seines Todes wird. Er hat der Stimme des Guten nicht folgen können und sich den blinden Schicksalsmächten verschrieben. Nun walten sie blind über ihm. Ja, er gehörte selbst zu den furchtbaren Mächten, die das Schöne und Gute vernichten. Als ein vor Gott Gerichteter sinkt er hin, und in seinem einsamen Fall erfüllt sich die Wahrheit seines Lebens.

Aber in einer entsprechend niedrigeren Weise vollzieht sich durch Maxens Tod die tragische Ironie auch an Oktavio. Es ist der rechte Lohn seiner Taten, daß er den Fürstentitel erhält, — der rechte Lohn auch nach seiner Denkart. Aber ihm starb ja der Sohn, um dessen willen allein das Steigen des Geschlechts einen Sinn hat. Nun straft ihn die leere Form. Die Nemesis waltet bis ans Ende. — —

Hier übersehen wir denn endlich in den Materialien des Werks das Ganze dieser gewaltigen Erfindungskraft: die individuellen Typen und in ihnen die sprechende Lebenswahrheit großer realistisch aufgefaßter Weltverhältnisse, alle eins in der Hauptgestalt, die selber erst vollständig wird durch das Verhältnis zu Max und Thekla, den ihr Nächsten, aber durch eine Welt von ihr Geschiedenen, so daß diese Menschen alle zusammen jeder er selbst und zugleich doch wie ein Ausdruck der ganzen Menschheit sind. So sehr mußte Schiller in philosophisch gegründeter Lebenserkenntnis gewiß sein, welche Grundrichtungen menschlichen Seins das Ganze der Menschheit bilden, und einer solchen Erfindungskraft mächtig mußte er sein, um die Idee von dieser Menschheit in lebendige Anschauung umzusetzen.

6. Der tragische Gedanke.

Aber alles, was bis hier gesagt ist, geht erst die Materialien der Dichtung an. Noch immer bleibt die Frage, wodurch sie zur

Tragödie wird. Nun handelt es ſich offenbar um einen koloſſalen Zuſammenbruch der ganzen, an dem Helden hängenden Welt. Der Zuſammenbruch als ſolcher hat noch nichts Tragiſches. Zur Tragödie wird er, indem wir in ihm das Leben ſelbſt in ſeiner furchtbaren Größe ſehn. Dies erreicht Schiller durch die tief ironiſche Faſſung, die er dem Geſchehen gegeben hat, indem hier die Weisheit zu ſchanden wird an der Allgewalt des Schickſals, der kluge große Menſch ſeine Kleinheit erfährt vor der Größe der Gewalten, die über unſerm Leben ſind. Und zwar je ferner ihm das Schickſal iſt, um ſo mehr ſcheut er ſich vor ihm. Je näher es ihm aber rückt, umſomehr nimmt ſeine Sicherheit zu, bis er endlich in betrogener Sicherheit geſtreckt wird und in ſeinem Fall bezeugt, wie in unſerm Daſein ein Verhängnis über alles Verſtehen und Begreifen überall und in jedem Augenblick uns umgibt. Hieran, an ſeiner betrogenen Sicherheit, zeigt ſich in ſeinem Untergang die Furchtbarkeit des gewaltigen Lebens. Indem aber dieſe Stirn an Stirn ſich uns enthüllt, erſchüttert uns auch das Gefühl von der Erhabenheit des Lebens, und in erhabener Erſchütterung faſſen wir uns zuſammen.

So ſpricht aus dem Wallenſtein einer der tragiſchen Schickſalsgedanken, die das Leben nicht ſowohl beherrſchen als eigentlich ſind, und durch die es in ſeinem Weſen als Tragödie erſcheint. Das Lebensganze iſt für dieſen Tragiker der Gegenſtand ſeiner Schilderung, das Leben in ſeinen Schickſalsgedanken. Dies iſt das Ziel, auf das ſchon der Philoſoph Schiller ſich hinbewegt hat. In der Abhandlung „über das Erhabene" ſpricht er von den großen Verhängniſſen, mit denen Stirn an Stirn die Tragödie, alle weichliche Schonung verachtend, uns bekannt machen ſoll, um die erhabene Faſſung in uns aufzurufen. Da nennt er auch den tragiſchen Gedanken, auf dem ſein Wallenſtein ruht. „Zu dieſer Bekanntſchaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauſpiel der alles zerſtörenden und wieder

Verblendung verſinkt und ſo ihn ſtrecken im Moment der vollen Ahnungsloſigkeit. Dies alles in lebendiger Darſtellung, ſcheinbar abſichtslos, mit ſprechender Wahrheit des Lebens. Das ſind die Aufgaben der Geſamtkompoſition, die demnach für Schiller das erſte und das letzte war. Und ſo heißt es auch unſer Verſtändnis des Wallenſtein vollenden, wenn wir ſchließlich auf das Geſamtwerk noch einen Blick werfen.

Hierfür müſſen wir es nehmen, wie es gemeint war, nicht als Trilogie oder, wenn wir das Vorſpiel jetzt abrechnen, Bilogie, ſondern als Ein zuſammenhängendes fünfaktiges Drama. Nur aus äußeren Rückſichten iſt es geteilt, zuerſt ſo wie jetzt; dann wurden noch zwei Akte zu den Piccolomini gezogen, einmal ſogar freigeſtellt, den ſo entſtehenden fünften Akt noch mit zu „Wallenſteins Tod“ zu ziehn. Endlich kam Schiller auf die erſte Teilung zurück. Hier entſchieden alſo einzig und allein Rückſichten des Raums. Seiner innerlichen Geſtaltung nach iſt der „Wallenſtein“ Ein fünfaktiges Stück.

Wirklich dient dies bis zur Höhe allein dem Zweck, die Weltlage ſo zu geſtalten, daß ſie das Verderben des Helden unmerklich ſchon enthält. Der erſte, der Expoſitionsakt, umfaßt die beiden erſten Akte der jetzigen „Piccolomini“ und gibt die Situation: die wilde Soldateska und die Gegenbewegung des Hofs, deren eigentliches Rad Oktavio iſt, — Wallenſtein in der Familie und im Heer, noch in der erwägenden Sorge. All das gipfelt in der Audienzſzene, mit der die Lage durchſichtig klar wird: Wallenſtein als der Mittelpunkt einer eigenmächtig auf Selbſtbehauptung gerichteten Welt, mit der Selbſtherrlichkeit und Überkühnheit, die er ſich gegeben. Halb ohnmächtig dagegen wirkt der Hof. In einem ſprechenden Augenblick faßt ſich alles zuſammen. So ſehen wir in dieſer Fülle der Geſtalten ihn mit ſeiner Macht, an deren Wurzeln erſt leiſe genagt wird, — ſehen auch in die ganze Entwicklung hinein, durch welche dieſe Macht wurde.

Der zweite Akt umfaßt von den jetzigen Piccolomini Akt drei und vier: ein leises Weiterschieben durch listige Intriguen. Der innerlichste Zusammenhang besteht zwischen den einander genau entsprechenden Teilen, der Intrigue der Terzky mit Max, derjenigen Illos mit den Generalen. Hier zum erstenmal kommt die Schicksalswendung heraus: das scheinbare Weiterfördern der Wallensteinpläne erweist sich als Täuschung. Was für ihn getan wird, kehrt sich in Wahrheit gegen ihn. Im übrigen vergeistigt sich gleichsam das Bild. Wir sehen, welch eine Art Anteil die verschiedenen Gemütsarten an ihm nehmen, die Idealisten und die Realisten, die reine Liebe bei jenen, bei diesen den wilden Taumel der Selbstigkeit, alles in den stärksten und sichersten Zügen. Der Akt müßte als Einheit die größte Wirkung tun, wenn von der zarten Seelenstille der Liebenden das prachtvoll lärmende Bild des lebenstrotzenden Banketts sich abhebt. Es ist von großer Feinheit, wie unter dem ersten Vorgefühl der trüben Wirklichkeit in den Liebesszenen die Stimmung sinkt und düsterer wird, als ob in diesen jungen Menschen, die das Herz der Handlung sind, die erste Ahnung des bösen Schicksals aufginge. So geschehen, äußerlich genommen, in diesen Akten nur kleine Schritte. Aber was bis da nur in seiner Tatsächlichkeit hingestellt, setzt sich in seelisches Leben um.

Den dritten Akt des Gesamtstücks würde ich anfangen lassen mit dem fünften Akt der Piccolomini in Oktavios Hause und beenden mit der dritten Szene im zweiten Akt von Wallensteins Tod. Es ist die Szene mit Wallensteins großer Rede über den mystischen Anfang seiner Freundschaft mit Oktavio. Nun heben sich die Gestalten der beiden großen Gegner heraus, Oktavio voran: schon hält er das besiegelte Verderben des Fürsten in der Hand; die erste Vorahnung des Furchtbaren, was kommen muß, in Maxens Schmerz. So steht das Schicksal aufgerichtet, und auf diesem tragischen Grunde spielt Wallensteins Kampf sich ab. Mit

einer deutschen Gründlichkeit wird das Gedankenringen um den Entschluß entfaltet: wie er sich Mut und Glauben von den Sternen holt und nun die Nachricht bekommt, daß gehandelt werden muß: der Unterhändler Sesin ist gefangen. Da ist es recht in der Art Schillers und jener Zeit, daß uns die ganze Fülle der Erwägungen Für und Wider mitgeteilt wird, zuerst in Wallensteins Monolog, den Goethe die Achse des Stücks genannt hat. Es drängt ihn vorwärts. Der Entschluß, den er als letzte Möglichkeit sich offen hielt, muß gefaßt werden. Er tritt als Verhängnis in sein Leben, und Verhängnisse, feindliche, unüberwindliche Mächte lauern schon in ihm. Die Doppeldeutigkeit des falschen Lebens ist Wallenstein so wohl bekannt. Er wird sie selbst erfahren müssen. Die tragische Ahnung durchdringt seine Seele. Äußerst fein, wieder mit der Empfindungszartheit des achtzehnten Jahrhunderts, bebt er ein letztes Mal vor der Wirklichkeit zurück, da er im Gespräch mit dem schwedischen Oberst fühlt, wie sie ihm die Freiheit nimmt. Wundervoll wirkt in diesem Gespräch der Blick in den welthistorischen Gegensatz der für Glauben und Vaterland kämpfenden Schweden und der vaterlandslosen Abenteurer aus aller Welt, bei denen allein eben ein Unternehmen wie das Wallensteins möglich ist. Ob aber nicht auch bei seinen Leuten Mächte der Treue schlummern, die sich gegen ihn kehren? Illo und Terzky vermögen nichts, aber die Gräfin Terzky lockt ihn weiter. Wenn er Treue wahren will, hat der Kaiser sie gewahrt? Wenn er Dank bezeigen will, haben jene ihn verdient? Nie galten hier sittliche Beziehungen, immer nur Vorteil, Not, Selbstigkeit. Also: es geht ums Leben, und er greift zu. Hier tritt die schneidende Schicksalswendung ein. Er beginnt seine Tat, indem er Oktavio verschickt, — den treuesten Freund, in Wahrheit den Verräter —, um die fremden Regimenter zu binden, die nun gerade Oktavio ihm entzieht: in diesem Moment entscheidet sich sein Untergang. Und schon beginnt etwas wie die Gegenbewegung in Maxens Mah-

nung, — die mächtigste Fortsetzung des Ringens, Weltanschauung gegen Weltanschauung. Hier wird sein Unternehmen in das Licht der sittlichen Ideen gestellt. Man ahnt, der einzige wahre Freund wird Wallenstein bei seinem Unternehmen verloren gehn. Er aber wiegt sich in seiner verblendeten Sicherheit. Ganz in der Hand Oktavios und seines Schicksals schließt er den Akt, den der Verderbenstifter Oktavio beginnt, mit dem Ausdruck des völligen Vertrauens auf ihn. Und wie irrational ist dies Vertrauen, — in mystischer unbegreiflicher Willkür gegründet. Die Höhe des Werks ist bereits ganz getränkt von bitterer Ironie.

Der Akt zeigt den großen Menschen in des Lebens Drang. Um der bedeutsamen Rundung willen, die er gewinnt, wenn er in diesem Sinn mit Oktavio anfängt und endet, wegen der inneren Geschlossenheit des künstlerischen Gedankens meinen wir, daß der Akt so zu beginnen und so zu schließen sei. Dann hebt sich der Schicksalsentschluß, die Höhe des Werks, in allen zu ihr gehörigen Momenten mächtig heraus.

Die Vergeistigung, die das Geschehen erfährt, indem es gleichsam von allen Seiten in das Bewußtsein des Helden tritt, macht diesen dritten Akt zu einer kritischen Stelle für die Dichtung. Denn bis da muß die Situation sich gestalten beinahe bei voller Untätigkeit Wallensteins. Indem er nun hier mit dieser Fülle von Gedanken hervortritt, kann er leicht statt eines Tatmenschen als ein Rhetor erscheinen, ein Charakter, der sich am allerwenigsten zur Wallensteingestalt schickt. An Einwürfen dieser Art hat es nicht gefehlt. „Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war," — welch ein Bekenntnis, ruft man, eines elenden Renommisten. Aber man denke nur an Wallenstein in der Audienzszene der Piccolomini. Er ist gewiß in ihr kein prahlender Rhetor und spricht doch im Bewußtsein seiner Macht und seiner Schuldlosigkeit überkühn sich aus. „Die Treue ist jedem Menschen wie der nächste

Blutsfreund," — wie pietätvoll gemütlich! Aber so ist es wieder nicht gemeint, sondern dieser Satz ist ein Stück politischer Erwägung der Mächte, die ins Spiel kommen. Endlich die Terzky bringt ihn zum Handeln, — wie unwürdig des Mannes und Feldherrn! Aber es sind nur die Motive seiner eigenen Natur, die sie ihm ausspricht, ja er ist es selbst in seinem weiblichen Dämon, der da spricht, — es ist der Dämon, den er selber geweckt hat. Für den Schauspieler liegt hier freilich der Hauptpunkt der Aufgabe. Als ein tief Einsamer ist Wallenstein in diesen Reflexionen vorzustellen, ein in sich Versinkender, geheimnisvollen Grübeleien Verfallener. Nicht düster und verschlossen genug kann er wirken — freilich wieder eine Schwierigkeit für Schiller, in dem alles licht und klar ist. —

Der vierte Akt, der bei der jetzigen Teilung bis zum Schluß des dritten Aktes in „Wallensteins Tod" geht, umfaßt in einem wildbachartigen Herunterstürzen der Geschicke den ganzen Abfall von Wallenstein. Oktavio gewinnt noch Isolan und Buttler, während er Max verliert. Wallenstein wird völlig überrascht und fast gebrochen, da er den blind geliebten Freund als Verräter erkennt. Sofort aber faßt er sich gewaltig zusammen zum ersten verzweifelten Kampf um seine Existenz. Als böser Dämon steht jetzt Buttler an seiner Seite, statt des Diplomaten Oktavio der Tatmensch. Ununterbrochen folgen die Schläge: durch Buttler herbeigeführt der Abfall des besten Regiments, der Piccolominikürassiere, der Abschied von Max; die Entblößung von allen Edeln, das schwere Leid des Herzens.

Der letzte Akt, der das Ende bringt, steht ganz unter Buttlers Herrschaft. Buttler beginnt ihn. Er ist von einer zunehmenden Größe der reinen tragischen Stimmung, die sogar über den Schlußakt von „Kabale und Liebe" noch weit hinausgeht. Sie beruht auf der „betrogenen Sicherheit" des Helden: alles, was Glück scheint, beschleunigt in Wahrheit das Schreckliche. Endlich häufen

ſich die Vorboten des herannahenden Verderbens. Er aber, der ſtets auf ſie gelauſcht, hört nur jetzt nicht, wo alles ſpricht. Die Tochter geht ihm verloren, und alle fallen ſie mit ihm: von der Terzky angefangen, die ihn noch am beſten verſtand, bis zu ſeinem Kammerdiener herab; eine Laſt von Verbrechen häuft ſich zuſammen, — in notwendiger Folge deſſen, was böſe von beiden Seiten begonnen war. Der einzige ganze Mann, der die Hand darin hatte, Buttler, nimmt es auf ſich. Der Weltmenſch Oktavio, auf den es ſich herabwälzt, will das alles nicht gewollt haben und bekommt, wie nun das Leben iſt, dort, wo eine Welt voll Kraft und Adel zu grunde gegangen iſt, das erbärmliche kleine Titelchen zum Lohn, — ſeinem Weltſinn gemäß; ein blutiger, tragiſcher Hohn.

So enthüllt ſich in der Entwicklung des Stücks die tragiſche Idee. Was Kabale und Liebe noch vermiſſen ließ, iſt hier erreicht. Der künſtleriſche Gedanke iſt ſo wahr und lebendig wie die dramatiſche Sprache vollkommen. Das Leben ſelber erſcheint in ſeiner tragiſchen Größe. Schiller hat den Agitator abgeſtreift und iſt auch im Drama zum reinen Künſtler geworden.

7. Die Kunſtmittel.

Über die Mittel ſeines Form bildenden Könnens, wie es in Wallenſtein erſcheint, möchten wir wenige Worte ſagen. In der ganzen Entwicklung enthüllt ſich auf tragiſche Weiſe die unentrinnbare Notwendigkeit in den Zuſammenhängen des Lebens. In den ferneren Akten kommt nur zur Entwicklung, was in den früheren angelegt und inſofern ſchon fertig war. Schiller ſagte ſelber, daß er von der Höhe an nur abzuwickeln habe. Auch der Wallenſtein iſt eine tragiſche Analyſis. Die notwendige Entwicklung des vor der Höhe Fertigen bedeutet das Verderben.

Aus dem analytiſchen Verfahren entſpringen wieder eigentümliche Mittel der Schillerſchen Erfindungskunſt. Indem das

Verworrene zur Enthüllung kommt, zieht ſich das Drama aus der Fülle der Figuren auf die wenigen, die das Geſchehen wirklich bedingen, zurück, auf Oktavio und Wallenſtein zunächſt, Wallenſtein und Buttler ſodann. Ja, dieſes Herausarbeiten der Geſtalten wird geradezu zum Mittel, um Stimmung zu wirken, wenn etwa der Kreis ſich verengt: vom Farbenrauſch der Generale in der Bankettſzene bis zum düſtern Schwarz der Rüſtung des einſamen Buttler, der die letzten Akte beherrſcht. So ſind die Geſtalten überhaupt, jedesmal der Stufe der Handlung entſprechend, abgetönt zu einer vollkommenen Farbenſkala: von Queſtenberg, dem kaiſerlichen Geſandten, bis zum ſpießbürgerlichen Bürgermeiſter von Eger, mit dem Wallenſtein zuletzt verhandelt wie im Anfang mit jenem, von Max zu Gordon, von den Generalen zu den Mordgeſellen. Immer aus der Notwendigkeit der Handlung in dieſem Moment und der Stimmung ſteigen in Schillers Phantaſie die Geſtalten auf, — eine Art, den Stimmungsmoment der Handlung herauszubringen, die ebenbürtig iſt derjenigen Shakeſpeares, welcher bei den Ausbrüchen der großen Leidenſchaft die ganze Natur mitſprechen läßt. Wie Shakeſpeare auf Ausbreitung, iſt Schiller auf Konzentration und Vereinfachung gerichtet.

Da in der betrogenen Sicherheit das Verhängnis liegt, ergibt ſich für die Handlung als viel gebrauchtes Kunſtmittel das, was Ariſtoteles in ſeinem engeren Sinne die Peripetie nennt: das Umſchlagen eines beabſichtigten Erfolgs in ſein Gegenteil. Darin zeigt ſich die Schickſalsfügung. So durchgehends in den Intriguen und zumal in jenem Moment der Höhe, da das Verſchicken Oktavios, durch das Wallenſtein ſiegen will, ihn vernichtet. Die Peripetie iſt die Analyſis ſelber in ihren ſprechenden Momenten. So kommt eine tiefe Ironie in die Handlung hinein.

Dieſe Ironie prägt endlich auch die Worte, wenn der immer wieder Betrogene und immer wieder Sichere die Wahrheit ſagt,

ohne es selbst zu wissen, — Buttler seinen bösen Dämon nennt, und wenn er ihn nur wirklich als solchen begriffe, wäre er gerettet, oder den langen Schlaf zu tun gedenkt. Und er geht in den langen Schlaf des Todes. So verspricht auch Buttler den Drängenden, Terzky und Illo, sein Kommen zu rechter Zeit, — es ist die rechte Zeit, um sie zu schlachten. Die ganze Sprache ist wie im König Ödipus des Sophokles getränkt — wie man das nennt — von tragischer Ironie und muß es sein, da der tragische Gedanke ein ironischer ist. Und so waltet in allem der gleiche, seiner künstlerischen Aufgabe bewußte Geist.

8. Der reife Stil Schillers.

Wir wollen hier im Zusammenhang, in kurzen Worten, die Grundzüge der reifen dramatischen Kunst Schillers zusammenstellen, die diesen neuen Typus der germanischen Tragödie und den Beginn des deutschen Trauerspiels bilden. Wir stellen ihn den Formen der Tragödie bei den Vorgängern gegenüber.

Schiller findet den Gegenstand seiner tragischen Schilderung in dem Ganzen des Lebens. Nicht eine einzelne Gestalt und in ihr eine besondere Artung menschlichen Seins, sondern das Leben selber, sofern es eine furchtbare und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache ist, wird der tragische Held in den Werken der Reife unseres Dichters. In seiner Notwendigkeit waltet es über den Menschen als ein Zusammenhang von Schicksalsmächten.

Wird Schiller nun der Dichter vom Leben in seinen tragischen Schicksalsgedanken, so darf er auch hier noch ein Dichter der Ideen heißen. Aber es sind nicht mehr Zeitideen, für die er als ein Agitator wirkt, sondern ewige, mit dem Wesen des Lebens an und für sich gegebene, in denen sich dieses selbst enthüllt — eben [illegible] Tragödie. In diesem Sinne steht der Dichter in rein künstlerischer Betrachtung dem Leben gegenüber. Keineswegs sucht er [illegible]ung durch den Gedanken, durch bedeutende Reflexionen,

durch den redneriſchen Erfolg wirkſamer Auseinanderſetzungen, ſondern als Künſtler im eminenteſten Sinne des Worts ſucht er das Leben hinzuſtellen, das ſich uns als furchtbar in ſich ſelber enthüllt und erſchüttert.

Die Idee verkörpert ſich unmittelbar in einem reichen Lebensbilde. Es iſt nicht wahr, daß Schiller die Gedanken äußerlich an ſeinen Gegenſtand heranhängt. Gerade hierin vielmehr vollendet ſich die Anlage dieſes zugleich verſtandesklaren und intuitiven Kopfes, daß bei ihm die Idee zugleich Bild iſt, das Bild die Idee ausſpricht. Idee und Bild fallen bei ihm nun völlig ineinander. Und die mächtige Stellung hat er ſich gegeben, daß das Ganze des Lebens bei ihm Bild und Idee, nicht minder Bild als Idee werden muß und dadurch für ihn in Tragödie ſich umſetzt. Nicht der Verſtand ſpricht über das Leben, ſondern das Leben ſelber ſpricht ſich tragiſch aus. Ein reiches Lebenselement gehört in die Schillerſche Tragödie hinein, wie denn diesmal die militäriſch-politiſche Exiſtenz in aller Fülle ſich ausbreitet. Es iſt keine geringe Forderung, hier wahr und überzeugend zu wirken. Daß Schillers reifes Drama als geſchichtliches ſich entfaltet, iſt kein Zufall. Schiller beſitzt die Kraft der Darſtellung für dieſe Dinge. Er wird der Dichter der großen Weltverhältniſſe. Denn wenn ſo oft im Schauſpiel die Könige, Staatsmänner, Feldherrn und großen Damen eben Schauſpielkönige u. ſ. w. ſind, die ſeinen ſind wirklich Könige, wirklich Staatsmänner, wirklich Generale u. ſ. f. Die großen Weltverhältniſſe leben bei ihm.

Hier kommt die ungeahnte Fülle realiſtiſcher Darſtellungskraft in ſein Drama hinein, womit er wirklich ſeine bisherigen Grenzen erweitert. Aber auch jetzt noch iſt für ihn bei ſeinem Gegenſtande das Ganze der Menſchheit in Frage; zunächſt in der Grundidee, daß das Leben für alle dasſelbe iſt, an jedem als Schickſal in der gleichen Weiſe ſich erfüllt. Aber mit ſorgſamer Kunſt

geht Schiller auch auf die Vollständigkeit des Lebensbildes aus, damit die Gesamtmenschheit ins Spiel komme. Nach seiner Auffassung von Dichtung soll sie der Menschheit den vollständigen Ausdruck geben. Im Wallenstein finden wir es in jener ganz besonderen, beinah noch demonstrierenden Art, daß er die Menschheit in ihren realistischen und idealistischen Typen vor uns auseinanderlegt und so den Vorgang des Stücks gleichsam im menschlichen Gesamtbewußtsein erleben läßt. Auch hier vollenden sich in höchst überraschender Weise die Züge der Jugend. Nicht mehr wie in den „Räubern" ist die sittliche Weltordnung der Held oder wie im „Carlos" die Zukunft des Menschentums in Frage. Aber dem Schicksal des Lebens selber steht die in ihrer Gesamtheit repräsentierte Menschheit gegenüber. Die strafende oder fortreißende Predigt hat aufgehört, — die Tiefe der Betrachtung ist geblieben und vollendet.

Wenn er das Leben selbst nach seinen tragischen Gedanken in seinen Gestalten und Handlungen zum Ausdruck bringt, so liegt darin schon, daß er der Tendenz nach überwiegend nicht sowohl Charakteristiker als Symboliker ist. Nicht auf die Individualität des einzelnen in seiner wunderbaren und reichen Einzigkeit, sondern auf Sinn und Bedeutung in der großen allgemeinen Gesetzlichkeit des Lebens ist er gerichtet. Und so ist es ein ganz neuer Dichter mit einem ausgeprägten künstlerischen Charakter, der vor uns steht und freilich dennoch nur die Anlage seiner Jugend vollendet. Er ist der Schöpfer einer neuen Form der Tragödie.

9. Verhältnis zu Shakespeare, Goethe und den Griechen.

Man braucht die Züge nur auszusprechen, um inne zu werden, was Schiller von Shakespeare unterscheidet, der in seinem Leidenschafts-, Individualitäten- und Charakterdrama ebensosehr Charakteristiker ist wie Schiller Symboliker. Man erkennt an Schiller und seiner Richtung auf die großen Grundideen eine mehr in

sich selbst zurückgezogene Menschheit, mit einem gewissen Verlust an ursprünglicher quellender Fülle, aber auch einem Gewinn an Innerlichkeit. Schiller vermag die Menschheit selbst in ihrem großen Kampf mit dem Schicksal zu schildern, weil er gewiß ist, worin sie ihren Frieden finden würde, weil er ihr Ziel kennt. Nicht immer stellt er es wie in Maxens Gestalt so geradezu in das Geschehen hinein. Aber vor seinem Auge steht das Bild des Menschen, der nicht an äußere Zwecke verloren geht, sondern sich jene Einheit des starken und stolzen Herzens mit sich selbst wahrt, welche die Freiheit ist. Die über alle äußeren Ehren und Güter erhabene Freiheitsgewißheit, ein großer Geist sittlicher Sicherheit spricht aus seinem Werke. Sie erhält uns bei allem Leiden in der ästhetischen Freiheit der Lebensbetrachtung und setzt uns in das erhebend große Leben der eigenen Schillerschen Seele hinein, wenn er mit gewaltiger Bildkraft uns das Dasein hinstellt in seiner Wirklichkeit und Schrecklichkeit.

Ein weiterer Gewinn auf Schillers Seite ist die größere, auf Konzentration gerichtete und bewußtere Kunst. Er steht an produktiver Gewalt und unbegreiflichem genialem Reichtum gewiß hinter Shakespeare zurück. Immerhin aber erweitert sich in ihm um einen durchgebildeten Typus die dramatische Kunst selbst, und dieser völlig durchgebildete Stil großer Kunst ist ganz sein eigenes Werk. Was man hat leugnen wollen, ist dennoch unwidersprechlich. Auch Schiller gehört zu den großen Unmittelbaren, denen das Leben in seiner ewigen Gleichheit mit sich selbst sich als Tragödie enthüllt hat. Eine mächtige Gedankenarbeit steht dahinter und wirkt mit, die sich aber völlig in künstlerisches Leben umsetzt. Hierbei hat der Wallenstein den Reiz, daß man den schweren Übergang mit erlebt und hin und wieder vielleicht die allzu große Nähe abstrakter Gedankenarbeit noch spürt. —

Von Goethe unterscheidet Schiller die mit gewollter und bewußter einseitiger Bestimmtheit auf das Tragische allein gerichtete

Energie, dies faſt gewaltſame Herauszwingen der tragiſchen Grundideen, das der dramatiſchen Ausſprache bedarf und auf ſtärkſt geſpannte Szenen ſich konzentriert, — das Willenstemperament eines Mannes, der widerſpenſtiges Leben zwingt. Dagegen ruht Goethe mehr in der Anſchauung der großen geſetzlichen Gleichmäßigkeit der Natur, die ſich ihm in Gefühlstöne umſetzt. Er iſt Lyriker und Epiker, und ſelbſt in ſeinen Dramen, in denen es an den ſtärkſten tragiſchen Akzenten nicht fehlt, von einer dichteriſchen Macht, daß nichts Schilleriſches daneben beſtehen kann; doch ſuchen wir vergebens jene Zuſpitzung einer tragiſch geſehenen Lebenseinheit von Menſchen auf dramatiſche Exploſion, bei der die drängende Gegenwart und lebendige Bewegung der dramatiſchen Form als die einzig mögliche und denkbare erſchiene. Wenn der Fauſt in ſeinen Hauptſzenen das dramatiſch Stärkſte iſt, was wir in deutſcher Sprache beſitzen, ſo mangelt doch ganz das gleichſam im Inſtinkt der Bühne ſich ſzeniſch zur Einheit Gruppierende, die Vereinfachung des Ganzen in Einer alles befaſſenden Handlung und zwar jener Art, die von vornherein die Exploſion deutlich in ſich ſpüren läßt. Der Götz in ſeiner unvergleichlichen dichteriſchen Friſche iſt aus dem Banntreis der dramatiſierten Hiſtorie nicht herausgewachſen. Die andern Dramen ſind auf intimſtes Mitverſtehn geſtellt, dichteriſche Offenbarungen für wenige ganz durchgebildete Leſer, und können ſchon darum Schiller den Ruhm nicht ſtreitig machen, ein eigentümliches deutſches Nationaltheater begründet zu haben, weil dies, ſo ſehr es auch das Kind höchſt entwickelter Geiſter ſei, zugleich allverſtändlich durch die Gewalt ſeiner zu ſich zwingenden Gegenwart die Hörer als ein Volk muß einen können. Dieſe Fähigkeit haben die Schillerſchen Dramen bewieſen. —

Das Verhältnis zur griechiſchen Tragödie wäre Schiller in ſeinem Bewußtſein wohl das wichtigſte geweſen. Sprechen wir von Einzelheiten, ſo ſcheint für den letzten Akt Agamemnon das Vorbild gegeben zu haben. Wie der Stier zum Opfer ſo gehen

Agamemnon und Wallenſtein beide gleichermaßen ahnungslos in den Tod. Sogar der rote Teppich, in dem man Wallenſteins Leiche bringt, ſtammt daher. Offen vor Augen liegt die bewußte Anlehnung an den König Ödipus des Sophokles, in jener Form der tragiſchen Analyſis, bei der alles Geſchehende nur die unumgängliche Auswickelung bereits fertiger Verhältniſſe iſt, nur daß in der Stoffmaſſe des Wallenſtein das gleiche Kunſtmittel halb erſtickt wird und nicht die gleiche Wirkung tun kann. Ebenſo ſtammen von dort die in der tragiſchen Analyſis zugleich liegenden Wirkungsmittel der Peripetie und der tragiſchen Ironie.

Vor allem würde ſich nun die Anlehnung an den Geiſt der antiken Tragödie verraten in der Übernahme der Schickſalsidee. Aber gerade hier tritt in der Anlehnung die moderne Bewußtheit ganz hervor. Schiller verſteht unter dem Schickſal die tragiſche Notwendigkeit der Lebenszuſammenhänge. Dieſe bildet einen Grundgedanken ſeiner perſönlichen Weltanſchauung. Er iſt hier alſo von ſklaviſcher Nachahmung der Alten weit entfernt. Dies aber führt uns auf die Eigenheit, die wirklich den innerlichſten Vergleichspunkt ergibt. Schiller wie den Griechen iſt der Gegenſtand der Tragödie das Lebensganze, die Gebrechlichkeit des Lebens, nur daß es bei Sophokles gebrechlich erſcheint in der Hand der unbegreiflichen Götter, bei Schiller nach dem Weſen des Lebens, wie es nun iſt. Darin liegt das zweite: die bei beiden als abſolut feſt vorausgeſetzte ſittliche Welt. Nur wird ſie bei den Griechen als das poſitive Göttliche gedacht, bei Schiller als die unverrückbare Idee der Sittlichkeit ſelber. Hiernach begreifen wir bei ihm den Zug zur antiken Tragödie, als welche in vollendeter Kunſtform eine der Schillerſchen gleichgeartete tragiſche Grundanſchauung ausprägt. Aber eben um die Erfüllung der eigenen Natur handelt es ſich durchweg, nicht um eine äußerliche Nachahmung, um ein originales Neuſchaffen, keineswegs um Reproduktion. Man hat oftmals die Dinge gar zu ſehr obenhin aufgefaßt.

Was an die Antike anklingt, ist in Wahrheit bei Schiller durch und durch modern. Modern ist auch jener Grundzug seiner Kunst, daß mit der tragischen Idee bei ihm zugleich eine Welt, ein Universum auch extensiv in Frage ist, wie im Wallenstein das ganze politisch-militärische Leben. Der Gesichtskreis für die Dinge ist unendlich erweitert. Wie von Shakespeare aus betrachtet Schiller den Griechen näher steht durch Konzentration und — wenn wir wollen — Ideenhaftigkeit, so rückt er von den Griechen aus betrachtet näher an Shakespeare heran durch Extensität und universale Lebensschilderung. In dieser Weise hat er in dem selbstgeschaffenen eigenen Stil die Einheit von Shakespeare und den Griechen gesucht.

Nun hat er auch ein Recht darauf, gewürdigt zu werden als das, was er ist, — eine neue und für sich bestehende, nur das eigene Gesetz erfüllende Erscheinung der großen Tragödie, so singular und für sich selber aufzufassen wie jene großen Formen der Vergangenheit. Es kann nichts Geistloseres geben als jenes Verfahren, das gleichwohl immer aufs neue wiederholt wird, ihn durch den Vergleich mit Shakespeare herabzusetzen. Er ist eben nicht Shakespeare noch sein jüngerer Bruder, sondern, obwohl von derselben germanischen Familie, sein eigener Ursprung und sein eigenes Gesetz. Es war vielleicht ein Unglück, daß man ihn so viel in Deutschland nachgeahmt hat, da er als eine einzige Erscheinung so ganz in seiner eigenen großen Natur ruht. Niemand ist in seiner Wesenheit singularer, niemand weniger nachzuahmen als er. Jedenfalls soll niemand über ihn urteilen, der ihn nicht in seinem eigensten Wesen verstanden hat. Das Stärkste in jener Verkennung, der die Augen durch Shakespeare völlig geblendet sind, hat Otto Ludwig in den Shakespearestudien geschrieben. Damit sollte man es genug sein lassen. Man liest nicht ohne Pein die mit so vieler Sicherheit auftretenden Ausfälle, — bei denen für das Verständnis der Schillerschen Tat

durchweg die allererſten Anſatzpunkte fehlen, alles in der äußerlichſten Weiſe auf den ſhakeſpeareſchen Rahmen geſchlagen wird und ſelbſt in dieſer Hinſicht nichts überraſchend Feines für die künſtleriſche Bildung herauskommt. Die Ludwigſchen Studien werden ja wohl noch manchen unſelbſtändigen Kopf verführen. Vor jedem wahren Verſtändnis Schillers zerſtieben ſie in ſich ſelber.

Shakeſpeare iſt groß und Goethe iſt groß, aber weder iſt Goethe die Poeſie noch iſt Shakeſpeare die Tragödie, nicht einmal die germaniſche. Wenn Schiller bei Ludwig überhaupt noch nicht verſtanden war, ſo ſollten wir daraus lernen. Ein Dichter kann ſehr populär, aber doch noch eben ſo unerkannt wie allgemein bekannt ſein. In den Urteilen über Dichtung gibt es keine größere Torheit als jene ewigen Erklärungen im Sinne des Für und Wider, für Goethe und wider Schiller, für Shakeſpeare und wider Schiller. Schiller erweitert eben den Begriff der Poeſie um ſeine neue große Form. Sich dagegen verſchließen heißt das eigene Leben verarmen. Wer die Verantwortung mitträgt für unſere künſtleriſche Bildung, für das Verhältnis der Nation zu unſerer großen Poeſie, der ſoll dafür arbeiten, daß Goethe und Schiller beide miteinander in ihrer unermeßlichen Verſchiedenheit, mit freier Würdigung eines jeden in ſeiner Art, aufgenommen werden in unſer Kulturbewußtſein. Ein Volk, das ſolche Güter bekam, hat nicht das Recht, ſie ſich willkürlich ſelbſt zu verkümmern. Goethe und Schiller zuſammen erfüllen erſt den Umkreis der nationalen Begabung.

Zweiter Abſchnitt.

Vom Wallenſtein bis zum Ende.

Erſtes Kapitel.

Maria Stuart.

Am 22. April 1799 war die zweite Vorſtellung Wallenſteins in Weimar. Am 25. April kam Schiller nach Jena zurück, und bereits am 26. heißt es im Kalender: Maria Stuarts Geſchichte angefangen zu ſtudieren. Die Pauſe bis zum Beginn der Ausführung iſt kurz. Schon am 4. Juni lautet der Eintrag: Maria angefangen auszuarbeiten. Am 24. Juli iſt der erſte Akt fertig, am 25. wird der zweite angefangen. Dieſer wird am 26. Auguſt vollendet, worauf ſchon am 27. der Beginn des dritten folgt.

Jetzt allerdings gibt es eine Pauſe. Am 30. September heißt es: „wieder zur Maria gegangen“. Dann kam eine grauſame Unterbrechung, — Lotte erkrankte ſchwer nach der Geburt des dritten Kindes. Kaum war ſie ein wenig wieder hergeſtellt, ſo ſiedelten Schillers am 3. Dezember 1799 nach Weimar über. Man kennt die unvermeidlichen Zerſtreuungen beim Beziehen eines neuen Orts. Um doch etwas zu tun, nahm Schiller die Bearbeitung des Makbeth vor. Was immer wieder zu erzählen iſt, geſchah auch jetzt. Eine ſchwere Krankheit des Dichters, eine Art Nervenfieber, kam dazwiſchen. Da waren denn vier Wochen ganz verloren. Die Erholung ging langſam. Man merkt

es, wie er mit Gewalt sich wieder in die alte Arbeit zurückbringen muß.

Am 11. Mai 1800 trägt er in den Kalender ein: „Habe ich die Schauspieler bei mir gehabt und vier Akte der Maria Stuart vorgelesen." Um aber den fünften zu bezwingen, zu dem er eine eigene Stimmung erwarten mußte, reist er am 5. Mai nach Ettersburg in die völlige Einsamkeit und beginnt damit am 16. Mai. Am 23. hielt er in Weimar, wohin er auf zwei Tage zurückgereist war, Leseprobe der vier ersten Akte ab. Am 2. Juni kehrte er wieder von Ettersburg nach Weimar zurück. Am 9. kann er in den Kalender schreiben: Maria Stuart geendigt. Am 14. Juni wurde das Werk zum erstenmal, am 16. zum zweitenmal in Weimar gespielt.

Die Unterbrechungen, die sich auch hier finden, sind der Art, wie man sie im Leben nicht vermeiden kann. Im übrigen — welch ein geradliniger Fortschritt im Vergleich mit dem Wallenstein! Nichts von den langen Erwägungen, der mühseligen Stoffbezwingung, den tiefen Studien, der kunstvoll bewußten Hervorbringung der dichterischen Mittel! Es steht so, wie Schiller während der Arbeit an Körner schrieb, daß er am Wallenstein das Handwerk gelernt habe. Zum ganzen Werk hat er vom ersten Gedanken an siebenundeinhalb Monate gebraucht.

Wir gehen nicht durch die gewaltigen Anspannungen des zugleich denkenden und bildenden Geistes. Daher geben die sämtlichen Briefe dieser Zeit für die innere Entwicklung Schillers und für die Kenntnis seines Stücks auch eine so viel geringere Ausbeute als beim Wallenstein. Eigentlich nur zwei oder drei Bemerkungen veranlassen zum Nachdenken und wollen für das Verständnis beachtet sein. Schiller schreibt an Iffland über seine beiden königlichen Frauen: es liege ihm alles daran, daß Elisabeth im Stück noch eine junge Frau sei, die Ansprüche machen darf. Maria ist etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre

alt. In die Erwägungen des Künstlers, dem die Form seines Werkes aufgeht, setzt uns eine Bemerkung gegen Goethe noch aus dem Anfang seiner Arbeit: er überzeuge sich immer mehr von der eigentlich tragischen Qualität seines Stoffes, „und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird". In demselben Zusammenhang sagt er uns das entscheidende Wort über seine Heldin: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein persönliches und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie."

Das sind die spärlichen Fingerzeige, die Schiller uns gibt. Im übrigen halten wir uns an das Werk allein, um zu erkennen, welch ein Künstler Schiller durch den Wallenstein geworden war.

1. Der tragische Gedanke.

Das Leben selber war der Held seiner Tragödie, das Leben in seiner Ganzheit als die furchtbar große und in ihrer Furchtbarkeit erhabene Sache, die es ist. Wenn die Tragödie uns den ewigen Kampf der Menschheit mit dem Schicksal vor die Augen bringt, dann treten uns aus ihren Bildern entgegen die unaufhaltsame Flucht des Glücks, die betrogene Sicherheit, die triumphierende Ungerechtigkeit und die unterliegende Unschuld, alle die tragischen Schicksalsgedanken, unter denen unser Leben steht.

Im Wallenstein löste sich der tragische Gedanke schwer und mühsam aus der Fülle des Stoffs. Und immer noch war's, als bedürfe man, um ihn zu fassen, einer gewissen Mühe der Reflexion. Aber groß und einfach tritt er in der Maria Stuart uns ent-

gegen. Es ist auch kein Gedanke, der überraschend und zum erstenmal an uns herantritt. Es ist der schlichte Gedanke, der jedes Menschenleben erscheinen läßt als eine Sache, die vom Schicksal gestempelt ist, — der Gedanke, der das Leben zu einer großen, schweren und heiligen Angelegenheit macht. Es ist der Gedanke des Todes.

Der Mensch ist das Wesen, welches will. Er soll keine blinde Gewalt erleiden. Jedes Erleiden blinder Gewalt hebt ihn in seinem Kern auf, in der Macht und Freiheit seines Willens. Aber da ist der Tod, der jedem von uns bevorsteht, — eine Gewalt, die wir erleiden müssen, gegen die es kein Mittel gibt. Dies einzige Schreckliche, das der Mensch nur über sich ergehen lassen muß, nie und nimmer aber leiden will, begleitet daher wie ein Gespenst das Dasein der meisten Menschen und überliefert sie den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute. Hier wenn irgendwo erscheint das Leben selbst in der Gewalt von Kräften, die seine Meister sind. Darum ist ein Gedicht vom Tode mehr als irgend ein anderes ein Gedicht vom allgemeinen Menschenlose, vom Leben als einer tragischen Angelegenheit.

Was wir meinen, liegt nicht darin, daß zuletzt auch das Leben des Helden mit eingeht in die allgemeine Vernichtung. Das ist ja bei den meisten Trauerspielen der Fall. Sondern der Tod der Königin ist der ganze Inhalt des Stücks. Von der ersten Szene bis zur letzten steht alles unter der einen Frage: soll sie leben oder sterben? Diese Frage allein beschäftigt alle Menschen des Stücks. Ihr Handeln ist ganz und gar bestimmt durch den beständigen Hinblick auf diesen einen Punkt. Das ganze Bild steht unter dem Gedanken des Todes.

Mit wie festem Griff stellt der Dichter die rein menschliche Idee aus allem geschichtlichen Beiwerk heraus! So völlig hinter ihm liegt das bloß Historische, daß es ihm offenbar nur in seiner Beziehung auf die menschliche Geschichte bedeutend wird. Wieder

ſteht er vor dem Leben ſelber und faßt es in dem Sinn, in dem es am allereigentlichſten Tragödie iſt.

2. Maria. Der Grundgedanke der Geſtaltung.

Mit dem Gedanken iſt noch nichts getan. Wenn er uns nicht das Leben in ſeiner Wirklichkeit durchleuchtet, wenn in ſeinem Licht uns nicht Menſchen deutlich werden bis in ihren innerſten Kern, ſo iſt er für die Dichtung tot. Soll er vollends die Tragödie bewegen, ſo muß er ſich umſetzen in Geſchehen, aus dem Geſchehen ſelber und unmittelbar zu uns ſprechen. In dieſen Dingen findet Schiller die rechte dramatiſche Zuſpitzung, das Motiv der Aktion, das den Gegenſtand tiefſinnig und aus dem Grunde nimmt und wie mit wehmütiger Ergriffenheit die ewige Falſchheit des Lebens herausſtellt. Er läßt die Motive, die das Leben wollen, den Tod bereiten.

Das iſt der Sinn der Äußerung zu Goethe, daß die Katastrophe ſchon in den erſten Szenen liegt, und indem die Handlung ſich von ihr fortzubewegen ſcheint, ſie ihr immer näher und näher geführt wird.

Von hier aus erklärt ſich in der Maria Stuart jeder Zug in ſeiner dichteriſchen Notwendigkeit, jede Geſtalt, jede Szene, wie Schiller ſie ſah und hinſtellte.

Wir verſtehen die Einführung der Hauptgeſtalt. Mit einer Sicherheit ohnegleichen hat Schiller ſie ſofort in den erſten Szenen ſo genommen, daß Sinn und Bedeutung des ganzen Kampfes, der um ſie geführt wird, uns wie von ſelber entgegentritt. Hier wird um das Leben gekämpft. Um welch ein Leben denn? Sie enthüllt es ſelber, nachdem wir durch die Rührung vorbereitet ſind über die ſo tief Gedemütigte, die einſt ſo Große und Glänzende, der man nun im engen Kerker auch den einfachſten menſchlichen Wunſch verſagt. Es iſt ein bedeutendes Leben, um das gerungen wird. Etwas von dem Flimmern der un-

gewissen Verhängnisse ist um sie, die unser Dasein erfüllen. So spricht sie uns aus ihrer Vergangenheit an als eine dämonische Schicksalsgestalt. Ihr Weg war Blut, Leidenschaft und Verderben. Wütende Liebe hat sie geweckt und gegeben, den Kelch der Freuden bis zum Taumel geleert und ihn denen, die sie anzog und wieder abstieß, je nach der Laune der Stunde in seiner ganzen Süße gereicht oder mit Gift gemischt. Die glänzendsten Männer hat sie besessen und in den Tod geschickt. Es ist das bloße physische Dasein in seinem wilden Verlangen und Genießen und Sich-Selbst-Zerstören.

Aber von all der großen Lust der Natur bleibt dem Menschen die Bitterkeit zurück. In dem furchtbaren Rückschlag ihres äußeren Geschicks ist in ihr der sittliche Mensch erwacht. Der Grundton all ihres Lebens ist die Reue. Sie ist zum Bewußtsein gekommen und hat sich gefunden. Nicht düster genug kann der Ton genommen werden in ihrer Szene mit der Kennedy. Dies ist das Ergebnis ihrer ganzen Existenz, das schwere Leid, die unendliche Reue.

Was der Dichter durch dies einfache Aufeinanderstimmen der beiden Züge, ihrer Vergangenheit und ihrer Gegenwart, für das Stück erreicht, ist etwas Großes. Sie weiß sich schuldig vor Gott und dem ewigen Recht, um so mehr aber unschuldig vor den ihr aufgedrängten irdischen und gar englischen Richtern. In England gibt es keinen Gerichtshof für die freie Königin der Schotten. Wenn sie tausendmal in den Fügungen ihres Elends die Hand des strafenden Gottes erkennt, — gegen den Prozeß, den die Peers ihr aufdrängen, darf sie ankämpfen als gegen eine brutale Gewalt, die man ihr antut. Da ist von Recht keine Rede, sondern allein von jener Macht, die vor Recht geht.

Das ganze Geschehen wird damit aus dem Gebiet des äußerlichen historischen Rechtshandels herausgehoben und vor das Angesicht der Sittlichkeit selbst und ihr ewiges Gericht gebracht, vor

dem wir nicht Könige und Lords, sondern nur Menschen sind. Ein solcher Kampf ergreift unser einfach menschliches Gefühl. Bei der Höhe, auf welche die bedeutende Gestalt in der Sicherheit des eigenen Bewußtseins gebracht ist, erscheint der Prozeß, den man mit ihr aufführt, von vornherein als lächerliche Komödie, — der ewige Rechtsgedanke aber, das wahre sittliche Bewußtsein, das sie in sich trägt, leuchtet sieghaft durch alles hindurch. Und vor ihm ist Maria so unschuldig wie schuldig.

Hier liegt der eigentümliche Fortschritt über den Wallenstein. In diesem trat der idealistische Gedanke in der Nebenhandlung von Max und Thekla neben das realistische Geschehen. Er brachte von außen das Gericht der Sittlichkeit hinzu, so kunstvoll auch der Dichter in einer fast zu großen Fülle feiner Verbindungsglieder das Verschiedene ineinanderschlang. Hier liegt das alles in der Hauptgestalt selbst. Wie sie Mittelpunkt und Gegenstand aller Bewegungen in dem Werke ist, so bringt sie auch in sich und durch sich selbst den unverrückbaren Gedanken des ewigen Rechtes in das Werk. Das Nebeneinander der beiden Welten ist überwunden.

Über Marias Wesen ist mit dem allen noch nicht das letzte Wort gesagt. Wie das Leben selber soll sie uns gegenüberstehn. Das Leben setzt Schiller in Gegensatz zur Gestalt oder Idee wie das Physische zum Moralischen, das Sinnliche zum Geistigen. Marias Dasein war eine Existenz des Verlangens und des Genusses. Dies ist, was Schiller unter „Leben“ begreift, die ewige Verlockung und das Verlangen der Sinne, das Begehren, das sich im Genuß verzehrt, das Genießen, das in neue Begierde umschlägt. Das Leben ist die ewige Eva, die uns den Apfel reicht. Schiller zeigt in Maria das Leben, wo es am süßesten, wo es am meisten Leben ist, in einem schönen, betörenden und gewährenden Weibe. Denn das Weib ist der Stimulus des Lebens. Die Gestalt der Königin vertieft sich

fast zur Bedeutung des Symbols. Noch einmal geht die große Verlockung des Lebens von ihr aus, verstrickt widerstrahlend sie selbst, und so kommt aus der Lockung des Lebens selber der Tod.

Bis in die Gruppierung der Hauptszenen hinein folgt hier alles mit unentrinnbarer Notwendigkeit aus den Schillerschen Grundgedanken. Der Tod ist die Gewalt, vor der unsere physischen Kräfte erliegen. Soll es hier nicht geschehen sein um die freie Überlegenheit unseres menschheitlichen Seins, um die Macht jenes Willens, der unser Wesen ausmacht, so müssen wir selber wollen, was wir ja doch nicht vermeiden können, — wir dulden den Tod mit zusammengefaßter Würde, als ob er unser eigener Wille sei. Die Pforte, vor der ein jeder gern vorüberschleicht, öffnen wir, als gelte es unsere letzte große Tat, unsern höchsten Triumph. Und nichts beweist so sehr, daß wir mehr sind als die bloße Natur, und bezeugt so sehr die reine Geistigkeit unseres allen Naturgewalten überlegenen Wesens als dies, daß wir, selbst wo die Natur vernichtet wird, die Freiheit unseres gefaßten Geistes behaupten können.

Soll uns also Maria Stuart mit einem andern Eindruck entlassen als dem qualvoll peinlichen der physischen Zernichtung, dann müssen wir schließen mit dem Bilde der gefaßten Seele, die sich in ihrer reinen Geistigkeit gefunden hat. Damit liegt das Endglied der Entwicklung fest, aber mit dem Endglied zugleich auch das ganze Gesetz ihres Fortschreitens. Wir beginnen mit einem vorläufigen Zustand gleichsam erzwungener Resignation. Nun ergeben sich die drei Stadien mit innerlicher Notwendigkeit: Noch einmal erwachen die Sinne, das Gaukelbild eines neuen Glückes erscheint. Dann brechen die Affekte los in schrankenloser Lebensfreude. Das ist die Höhe, das Gespräch der Königinnen; aber dieser Überfluß des Lebens ist schon der Tod. Nun kommt die unwiderrufliche Entscheidung. Da faßt sich der reine Geist in

selber, und als die geistige Überwinderin sehen wir Maria
letzten Akte von uns scheiden.

Ihre ganze Entwicklung spielt sich in diesen drei Haupt-
gruppen von Szenen ab, — im ersten, dritten und fünften Akte.
Dazwischen tritt sie überhaupt nicht auf. Demnach ergibt sich die
Folge der Hauptszenen für Schiller unmittelbar mit seinem tragischen
Gedanken, indem er das sinnliche Menschenwesen zur geistigen
Fassung sich durchringen läßt. Hier folgen wir einmal Zug um
Zug dem schöpferischen Bilden seines Geistes.

Die gewaltsamen Antithesen des Schillerschen Philosophierens
erfüllen sich in seiner Poesie überraschend mit Leben! Jener
Gegensatz von Sinnlichkeit und Geistigkeit erweist die Fähigkeit,
ein reiches Bild in sich aufzunehmen und zu gliedern! Bereits
in den philosophischen Schriften sind offenbar die lebendigen Bilder
im stillen mitgedacht! Schon dort war der Instinkt des Künstlers
und des Dramatikers wirksam, der in seinen einfachen Grundzügen
und Grundgegensätzen das Leben selbst nach seinem innersten,
ewig gleichen Wesen zu begreifen sucht.

Das viel bedeutende Wort in dem Brief an Goethe erklärt
sich nun: daß Schiller seine Maria immer als ein physisches Wesen
halte, daß sie mehr eine allgemeine tiefe Rührung als ein per-
sönliches und individuelles Mitgefühl hervorrufen soll. Nicht die
Königin von Schottland in ihrer geschichtlichen Einzigkeit ist es,
die uns beschäftigt, sondern das ewige Weib und in diesem das
Leben.

3. Der Kreis der Gestalten.

Die neue Lockung ins Leben, von der wir sprachen, verlan
einen Menschen, da im Drama die Menschenstimme das Mi
ist, durch das die künstlerischen Gedanken lebendig werden.
das Schicksal der Königin aber kämpfen, mit ganz bestimm
Stellung nach dieser oder jener Seite, die Großen und St

leute Englands. Hier kommt ein bedeutendes Stück politischen Lebens in unser Werk hinein. Schiller bleibt auch hier der Dichter der großen Weltverhältnisse. Als bedeutsamste Gestalt des Dramas aber tritt neben Maria die Königin von England, Elisabeth — sie, um derentwillen Maria fallen muß. Im letzten Grunde ist das Werk ein Duell der beiden Frauen. Wie der Dichter bei Maria alles zufällig Historische in typische Bedeutung umgesetzt hat, so erhebt sich die gleiche Forderung für Elisabeth. Auch hier wollen wir das Leben selbst und das Weib sehn. Ein neuer Reichtum dichterischer Aufgaben liegt vor.

Die Lockung des Lebens geht von Maria selber aus und strahlt ihr eigentlich von außen nur zurück. Sie ist in Mortimer verkörpert. Mit ihm lebt vor ihr die eigene Vergangenheit, die fast schon begrabene, wieder auf. Wie sie die Männer zu sehen gewohnt war, so tritt er vor sie hin, — der in Jugendschönheit strahlende verliebte Jüngling. Aber er ist noch viel mehr. Er kommt von Frankreich, von Italien, von Rom zurück, ist der alten Kirche wiedergewonnen und von den Ansprüchen der Maria auf den Thron überzeugt, hat mit den treuen schottischen Vasallen dort in der Verbannung Freundschaft geschlossen und mit Menschen, die der Maria die teuersten sind, den Rüstzeugen ihrer Macht und ihrer Rechte, ihrem Oheim, dem Kardinal von Guise, vertraut gelebt. So flutet es mit ihm wie der große Rausch in die verschlossene Stille des Gefängnisses hinein: die ganze römische Welt, die Gegenreformation, die andere Weltmacht, die katholische, Frankreich mit seinem bestrickenden Zauber, die Kirche in ihrer Herrlichkeit, Farbenpracht und Musik, die verführerische Sinnlichkeit, ihr ganzes altes Leben. Es ist der letzte und vielleicht glänzendste der Männer, wie sie sie geliebt, und denen sie der Dämon war. Da ist mit einem Male die hohe Welle wieder, welche sie davontragen will. Wie Mortimer sein Alles an die Sache der armen Gefangenen und fast schon Aufgegebenen setzt, erscheint

er achtungswürdig in der reinen Hingabe des Jünglings. Aber tief im Innern glüht die wilde Sinnlichkeit, die schrankenlose Begierde, die nur des Hauches harrt, um wachgeblasen zu werden. Und wie er bis da keine Gefahr gescheut hat in der stolzen Unbefangenheit seines Mutes, ergreift ihn dann die vermessene Verwegenheit, der nichts heilig, kein Verbrechen zu verworfen ist, und die keine Grenze der Selbstsucht kennt, wo es den letzten Wunsch, die schöne Königin, gilt. So leiten ihn im Grunde nicht die Ideen, die er für wahr erkannt hat, sondern die wilden Wünsche und Launen der eigenen nach Selbstberauschung verlangenden Natur. Er ist das Urbild des Schwärmers: in Schillers Sprache nicht ein Idealist, sondern ein Phantast. Eine Gestalt von sprechender Wahrheit der doch immer noch schönen Jünglingszüge, mit der Anlage zum Großen, die in einem zu kühnen Abenteuer geopfert wird, von der wilden Gärung der Zeit emporgeworfen als die rechte Erscheinung der leidenschaftlichen Zerrissenheit der Epoche.

In der genialsten Weise, nämlich in so einfachen und zugleich kraftvollen Zügen wie nur möglich, setzt Schiller die Gestalten aus der politischen Welt gegen einander ab, so daß dies Bild zunächst in jedem Teile lebendig, dann aber auch mit dem Eindruck der Vollständigkeit herauskommt.

Zwei Wächter der Maria, der Graf von Shrewsbury und der Ritter Amias Paulet, stehen voran, jener ihr Wächter in der früheren Zeit, als es ihr noch besser ging, dieser in ihrer gegenwärtigen strengen Haft. Es ist eine ausdrucksvolle Erfindung, daß man sie schon sozial eine Stufe herabgesetzt hat. Aber es ist ein Wechsel auch der Behandlungsart. Wie Shrewsbury das Urbild des würdigen Greises mit seiner Freundlichkeit und Ehrerbietung gegen das Unglück, ist der Puritaner Paulet der rauhe und harte Mann. Für ihn ist Maria nichts als die Todfeindin Englands, die man vernichten muß, während Shrewsbury die

Unglückliche bemitleidet und für sie eintritt. Beide sind sie, wie es dem Wächter, der einen kostbaren Schatz hütet, geziemt, lautere Vertreter des reinen Rechts, aber wieder in der glücklichen Abstimmung, daß Shrewsbury das Recht vertritt, das noch Milde kennt, Paulet aber allein das starre und strenge Recht in seiner unbeugsamen Härte. Immer wieder spricht der ehrwürdige Greis, der für sich im Leben nichts mehr zu erwarten hat, als der gute Engel der Maria, ja als der milde Hüter des Guten und Rechten selbst, als der Mund der Menschlichkeit.

In den beiden Männern ist nichts Höfisches. Aber am Hof der Elisabeth entscheiden sich diese Geschicke. Wir treten in den Kreis derer, die immer um sie sind. Da ist der Höfling, welcher Staatsmann ist, Burleigh, — trocken und begabt, ein großer Redner, ganz erfüllt von dem Interesse seines Staats. Außer dem Staatsvorteil kennt er keine Rücksicht; er ist der reine Politiker. Der Vorteil Englands verlangt Marias Tod. Der einzige von allen arbeitet Burleigh von vornherein, und ohne nur einen Augenblick abzuschweifen, auf dies eine Ziel. Er hat das Gericht bestimmt; er bringt die Botschaft des Todes an Maria; er spricht im Staatsrat zu gunsten des unbarmherzigen Urteils; nach Elisabeths Demütigung durch Maria ergreift er sofort die günstige Gelegenheit, es zum Vollzug zu bringen; er entreißt Davison das unterschriebene Urteil, befördert es auf der Stelle und bringt die Kunde der Hinrichtung zu Elisabeth, — der kalte Vertreter der Politik. Ist diese aber wirklich allein die Sache, die ihn bestimmt? Wir sehen ihn nicht nur in seinem Streben der hohen Staatsinteressen, sondern zugleich auch in einem ganz persönlichen Kampf, in dem beständigen Gegensatz gegen Lester, den Rivalen. Ja die Intrigue ist sein Lebenselement. Nicht umsonst wird hier am Hofe einer Frau Politik gemacht. Lester ausstechen, ihn verdrängen, das als notwendig durchsetzen, was jener zu vermeiden sucht, — das ist der eigentliche Stachel seines Tuns. Hinter all der starren Sachlichkeit steht dieser Haß

von Mann zu Mann. So ist es im Grunde ein Ringen um Selbstbehauptung, um die erste Stelle und um die Macht. Hier liegt der letzte Gedanke, der seine Haltung erklärt: wer seine Königin zu dem unwiderruflichen Entschluß gebracht hat, der ist der Unentbehrliche, der Meister. Darum soll Maria sterben — für Burleigh eigentlich nur als das Opfer, das fallen muß, damit er der Herr sei. Bei dieser Gesinnung scheut er auch nicht das Mittel, das in Paulets Denken gar keine Stelle findet, — den Mord.

Neben dem Höfling, welcher Staatsmann ist, steht in dem Grafen Leicester der Staatsmann, welcher Höfling ist, unter den Weltmenschen Schillers vielleicht die eigenartigste Gestalt. Auch er ist eine Macht. Aber der Boden, auf dem allein ihm wohl sein kann, ist der glatte Boden um den Thron. Im Frauendienst lebt seine Seele. Vor allem andern ist er der schöne Mann, der durch sein Mannsein seine Zwecke erreicht. Im Mittelpunkte alles seines Denkens steht das Weib, das Weib als die Krone des Genusses, aber der volle Genuß ist erst bei der königlichen Macht. Darum ist er der geborene Diener und Freund einer Königin. Unersättlich reizt ihn die Begierde, die ihn ganz beherrscht. Hier allein ist der Punkt, an dem er ein Abenteuer und beinah eine Gefahr wagt. Könnte doch das schöne Weib die Königin sein, Maria an Stelle der Elisabeth treten. So wird der bevorzugte Günstling der Elisabeth der Schützer und die Hoffnung der Maria. Er ist die reine Erscheinung der unersättlichen Sinnlichkeit. Darum fehlen auch in ihm alle sittlichen Momente. Existieren ist alles. Mit diesem Leben und zwar dem Leben in der höchsten Höhe ist es aus. Daher seine listige Entschlossenheit, wo es um die Befriedigung seiner Begierden geht, und in diesem Sinn das höchst gewagte Spiel zwischen den beiden Frauen, aber bei diesem Spiel von vornherein — welche abgründige Falschheit und Verstecktheit, welche unheimliche Geschicklichkeit des glatten und undurchsichtigen Mannes. Im Verkehr mit Mortimer — welches scheinbare Auf-

ſchließen der Seele in ihrer Verdroſſenheit wie an dem Buſen eines Freunds. Es iſt die Maske, die ihm jetzt ſteht, in dem Augenblick, da er des neuen Mittelsmannes ſicher werden muß und zugleich doch ſich nichts vergeben darf. Aber nur nichts Gewaltſames und Offenes! Ebenſo ſchnell iſt der Entſchluß zur Hand, durch Mortimers Untergang und Tod die faſt verſpielte Sicherheit wiederzugewinnen. Und wie kämpft er jetzt um ſeine Exiſtenz! welche Stirn und Frechheit in dem Abfertigen Burleighs, der ihn faſt auf dem Boden hat, und welche Dreiſtigkeit im Bewußtſein ſeiner Beſitzrechte in dem Verfahren mit der Königin wie mit einer launiſchen Geliebten. Jetzt muß Maria ſterben; denn ſonſt ſtirbt Leſter. Hier hat er aber die Kraft ſeiner Seele überſchätzt. Er bricht zuſammen unter dem vernichtenden Schlag der Reue, greift verzweifelt noch einmal nach der Rettung um jeden Preis, — muß aber nun die bittere Wut koſten um das verlorene Glück in den Armen dieſes herrlichen Weibes. Sein Zuſammenbruch iſt der Bankerott der Begierde. So innerlich hohl iſt das glänzende Leben des erſten Mannes an Eliſabeths Hof. Wie iſt das alles in menſchlich-allzumenſchliches Leben umgeſetzt! als ſähen wir die glatte Betrüglichkeit der Sinne ſelbſt. Damit Leſter lebe, muß Maria ſterben. Freilich verzehrt dann ihr Tod auch ſein Leben. Auf einen bitter-ironiſchen Ton iſt das alles geſtimmt.

Dieſe Engländer ſtehen als die Vormacht des Proteſtantismus dem wilden Drängen der katholiſchen Welt und den Anſprüchen der katholiſchen Königin gegenüber. Es iſt, als ob das politiſche Leben ſich in ſeinen Beſtandteilen reſtlos vor uns entfalte in den repräſentierenden Typen als Recht (Shrewsbury, Paulet), Staat (Burleigh) und Hof (Leſter). So vollſtändig entwickelt ſich das lebendige Bild.

Shrewsbury und Paulet ſtehen im Gegenſatze zu den andern, da ſie ſelbſtlos ſind. Burleigh, Leiceſter und Mortimer erſcheinen

wohl als solche, die selbstlos einer Sache dienen, sind aber in Wahrheit allein mit sich selbst beschäftigt. Zwischen Burleigh und Leicester spielt sich der Kampf ab um die Macht, — wieder mit der Nuance, daß Leicester zugleich ganz persönlich an das Weib denkt. Hierdurch rückt er nun aber wieder auf die gleiche Linie mit Mortimer, der sonst sein völliger Gegensatz ist. Und so spielen die Lichter hin und her, gehen die so scharf gegeneinander abgesetzten Gestalten zugleich wie in einem Kreise ineinander über von dem erhabenen Rechts- und Staatsgedanken über die selbstische Nuance, die er gewinnt bei Burleigh, in die reine Selbstsucht, worin Sinnlichkeit und Machtwille ineinanderrinnen (Leicester), und fort zur leidenschaftlichen Sinnlichkeit, die nun aber wieder fast wie eine sittliche Hingabe ihren Mann ausfüllt (Mortimer). Innerhalb des Kampfes, den wir ansehen, scheinen alle möglichen Stellungen zum Leben erschöpft.

4. Elisabeth.

Über die Köpfe der andern heben sich als die Hauptgestalten Maria und Elisabeth heraus. Erst wenn wir auch die Elisabeth verstehen, können wir ganz begreifen, wie Schiller sein Werk gesehen hat.

Elisabeth hat gegen Maria gültige Einwände genug. Maria hat nach ihrer Krone gestrebt. Mit allen Feinden Englands hat sie im Bunde gestanden. Die katholische Königin, mit Frankreich, Spanien und dem Papst zusammenhängend, bedeutet eine ewige Drohung, die Drohung einer Welt, gegen die ganz allein stehende protestantische Herrscherin. Wenn die beiden sich ins Auge schaun, so stehen die Mächte einander gegenüber, die um die Welt ringen, deren Sieg oder Untergang über die Zukunft der Menschheit entscheidet.

Was nur von Zweifeln an Elisabeths Recht, von dunkeln Ansprüchen gegen sie irgendwo vorhanden ist, das faßt sich in

Maria zusammen. Das Geburtsrecht Elisabeths auf den Thron ist nicht unangefochten, Maria ist ihre Erbin. Das Leben der letzteren bedeutet für Elisabeth den beständigen Stachel, daß jemand da ist, der es wagen darf, höhere Rechte zu behaupten an ihren Platz.

Starke Empfindungen menschlicher Natur sprechen weiter hinein. Elisabeths ganzes Dasein war ein Zwang, ein einziges Leben der Arbeit, eine harte Schule der Tugend. Was auch ihre Seele verlangte, vor der Welt mußte sie dastehn in starrer Unanfechtbarkeit. Sonst erschütterte das Geschrei der Feinde ihren Thron. Stehlen mußte sie das spärliche Glück des Weibes und sie mußte die Stolze, Kalte heucheln vor den Menschen. Aber offen vor allen Augen hat die junge Königin von Schottland jedes Gelüst ergriffen an den Haaren. Ihr ganzes Dasein war ein einziger Taumel des jubelnden Glücks und der Freude. Gezwungen, sich beständig mit ihr zu vergleichen, mit ihr verglichen von jedermann hat Elisabeth sich im Schatten gefühlt als die Arme und Darbende, während Maria, von lichter Sonne umflossen, im Reichtum schwelgte. Und so etwas nagt und zehrt.

Aber das alles ist es nicht. Das könnte vergeben werden. Das Glück hat für Elisabeth entschieden, Maria liegt im Staube, — das ist Rache genug. Aber da ist noch etwas anderes, das nicht vergeben werden kann, — wobei es keine Versöhnung gibt, in Ewigkeit nicht; das ist Marias wahres Majestätsverbrechen und wahrer Hochverrat, wofür mit ihrem Tode allein Genüge getan wird: Maria ist schön. Diese Sünde findet kein Verzeihen. Und hier ist der tödliche Gegensatz des Weibes gegen das Weib. In ihrer Schönheit ist Marias Todesurteil gesprochen.

Damit erklärt sich Schillers Wort: Elisabeth müsse eine noch junge Frau sein, die Ansprüche machen kann. Seltsam aber, schon in einer der allerfrühsten Abhandlungen Schillers, in dem Aufsatz „über das gegenwärtige deutsche Theater" im „Württembergischen

Repertorium“ vom Jahre 1782 findet sich die Bemerkung: „die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben“. Schon damals hat ja Schiller — dann besonders in Bauerbach wieder — an eine Maria Stuart gedacht. Es scheint also, daß sein Grundmotiv für die Gestaltung des Gegensatzes der beiden Frauen durch all die Jahre unverändert geblieben ist.

Im Staatsrat sagt Shrewsbury: „Ihr ward der Schönheit eitles Gut zu teil. Sie überstrahlte blühend alle Weiber und durch Gestalt nicht minder als Geburt.“ Da fällt Elisabeth ihm in höchster Erregung ins Wort: „Kommt zu euch selbst, Mylord von Shrewsbury, denkt, daß wir hier im ernsten Rate sitzen. Das müssen Reize sondergleichen sein, die einen Greis in solches Feuer setzen.“ Und noch im Gespräch mit Leicester kommt sie auf Shrewsburys Wort zurück.

Damit haben wir die Erklärung für das durchweg gezwungene Verhalten der kalten und doch sinnlichen, unliebenswürdigen und doch auch bedauernswerten Frau. Hinter jedem Wort bei ihr liegt der geheime Wunsch, die Gegnerin zu vernichten. Der Wunsch kommt aus einem rein weiblichen Haß. Gerade darum will er sich verstecken und hat keinen Mut zu sich selbst. Um einen Triumph ihrer Schönheit zu haben, läßt sie sich von Leicester überreden zur Zusammenkunft mit der Maria. Nichts sucht sie in all ihren verletzenden Worten als die Befriedigung des lange aufgespeicherten Grolls. Als Weib tödlich beleidigt verläßt sie Maria, die in ihrem flammenden Zorn schöner als jemals zuvor war, und keine Möglichkeit der Gnade besteht, als der Verdacht aufkommt, daß Leicester mit ihr Beziehungen hat. Noch in ihrem letzten Entschluß ist dies der wahre Stachel, der sie bestimmt. „Mit welchem Hohn sie auf mich niedersah!“ Sie knirscht über den Zwang ihrer Lage, die ihr das einfache Zustoßen nicht erlaubt, und jubelt bei der Todesbotschaft; denn die ewige Nebenbuhlerin ist fort. Sie ist allein;

sie ist Königin von England. Aber sie muß heucheln bis zuletzt, — nicht, weil der Dichter sie als ein möglichst unsympathisches moralisches Scheusal aufstellen will, sondern, weil es so in der Wahrheit dieser Naturen ist, die der Urhaß des Geschlechts gegen die Geschlechtsgenossin bestimmt, und die sich das kaum selber zu gestehen wagen.

Hier bekommt denn der pomphafte Rechtshandel mit der Maria den letzten ironischen Stich in die Komödie. Darum also muß Maria sterben, das ist ihre Sünde, daß sie das Weib in Elisabeth verletzt hat. In ewig menschlicher Wahrheit entfaltet sich die Tragödie der Frauen. Schiller gibt ihnen beiden unausrottbare Züge der Frauennatur. In dem Kampf der Gegnerinnen ist Weib gegen Weib gestellt. Übersehen wir aber die Gestalten alle, diese Menschen der großen Welt, — mit welch festem und unerbittlichem Blick der Wahrheit ist das alles angeschaut! Wie sie immer gewesen sind und immer sein werden — hier, wo die große Schicksalsfrage des Lebens, der Tod, vor ihren Augen steht, ja der Gegenstand ihrer Sorgen, der bewegende Grund ihres Tuns ist, — keiner kommt aus dem Bann der eigenen, allzu kleinen und selbstischen Natur, — jeder geht, nur auf sich bedacht, den Weg seiner Eitelkeit, seiner Selbstsucht, seiner Wünsche. Das ist das Leben. Über solchem Leben steht der gewaltige Tod. Es ist ein rechtes Bild von der Kleinheit und Armut des Menschentums.

5. Die Form der Tragödie.

Solchen anschwellenden Reichtum von Motiven hat Schiller aus dem einfachen Vorwurf seines tragischen Gedankens entwickelt. Auch äußerlich hat das Bild die ganze Fülle des Lebens. Das geschichtliche Material, z. B. das ganze Prozeßverfahren wird benutzt, aber nur, um in den immer gleichen Motiven Menschen und Leben durchsichtig zu machen in der hohen Symbolik, welche die Form der neuen Schillerschen Kunst ist. Aus „Maria Stuart“ spricht ein

tiefer und beinah bitterer Ernſt. Dieſen Augen macht man über die Dinge, wie ſie ſind, kein Blendwerk und keine Flauſen vor. Wie die tragiſche Lebensanſchauung zugenommen hat an Schärfe und Bewußtheit, ſo erkennen wir die neu gewonnene Sicherheit des eigenen Weges an der Vereinfachung der Kunſt. Wenn Wallenſtein ſich auseinanderſprengte in zwei große Stücke, hier wird das Bemühen um Strenge, Sparſamkeit und Geſchloſſenheit der Form offenbar. Der Menſchenkreis tritt in die gerade notwendige Anzahl von Typen auseinander. Auch der tragiſche Gedanke legt ſich in der genau notwendigen Zahl von Szenen vor uns dar. Schiller hatte wirklich am Wallenſtein das Handwerk gelernt.

Welche gedrängte Fülle des in ſeiner harten Wahrheit geſehenen Lebens ſchon im erſten Akt, — gegeben in einem nie ausſetzenden Reichtum der immer neuen, immer beweglichen ſzeniſchen Erfindung! In der kraftvollſten Gliederung ſpielt er ſich in drei Hauptmaſſen vor uns ab, — die jetzige Lage der Königin im Gefängnis (Szene 1—3), dann ihre düſtere Ergebung und über ihr aufleuchtend der neue Hoffnungsſtrahl (Szene 4—6), endlich ihr Kampf um das Recht mit Burleigh, das entſchiedene Hinaustreten in die äußere Aktion mit aller Deutlichkeit der gegeneinander ſtehenden Motive (Szene 7 und 8). Jeder Teil löſt ſich aus dem andern in feiner pſychologiſcher Verknüpfung. Das äußere Elend mit ſeinem Stich in die kleinliche Not vertieft ſich in Marias tief-innerlich ſchwerem Sinn. So führt der zweite Teil den erſten weiter. Die neu erwachte Hoffnung gibt ihr Stärke und Mut zu der Auseinanderſetzung mit Burleigh. Dies iſt die Verbindung zwiſchen dem zweiten Teil und dem dritten.

Es gibt keine lebendigere Einführung: man durchſucht das königliche Zimmer nach dem letzten Reſt ihres Schmucks, — dem letzten Flimmer aus dem königlichen Einſt, jetzt dem kümmerlichen Halt ihrer Hoffnung; vor uns ſteht die brutale Gewalt, in die

sie geraten ist. Jedem frauenhaften Seufzer über das Los der weich gewöhnten Königin antwortet der harte Hinweis auf das Gericht, unter dem sie steht, das keine Schonung kennt für ihre Freveltaten, keine Neigung zur Milde oder nur Menschlichkeit. Von den rauhsten Wächtern ist sie umgeben.

Darnleys Todestag begehend, versinkt die Königin im schmerzlichen Gefühl der frühen Sünden; die Amme — als Dienerin gewöhnt, nichts zu suchen als das Behagen der Herrin — will ihr begütigend zureden, wird aber in jenem wundervollen Umschlag der Szene selber so hingerissen von der Erinnerung an Marias schreckliche Tat, daß die Begütigung sich in furchtbare Anklage wendet. Da haben wir die schwere Schuld, die dieses Leben gezeichnet hat, und erkennen die unheimliche schicksalbringende Gestalt; wir stehen unter dem tiefen Leidgefühl, mit dem die tragische Dichtung beginnt, — aber auch im Anblick der mühsam gewonnenen Ergebung. So hart ihr Leben sei, der Finger eines gerechten Richters ist darin. In diese Stimmung der sich selber fast Aufgebenden tritt die neue Lockung hinein, der Jüngling, in dem ihr der Glanz ihres vergangenen Lebens schöner aufs neue leuchtet. Und sobald das glänzende Bild sie verlockt, streckt sie sogleich die Hand nach dem betrüglichen Rettungsmittel, nach Lester, aus.

Das neu gewonnene Vertrauen gibt ihr die ganze überlegene Hoheit gegen Burleigh und seine Rechtskomödie. Eine feine Erfindung, wie sie der in der Tat gewaltigen Beredsamkeit des Staatsmanns gewachsen ist einfach durch das unverfälschte Gefühl ihres unleugbaren Rechts. Auch der letzte Zug gehört in das Bild, daß Burleigh in Paulet den Mörder zu gewinnen sucht. Dies zeigt, wie jene wirklich gesonnen sind. Eine rohe Aktion der Staatsklugheit ist das, was sich für ein Gericht gibt. Aber in der Dichtung folgen wir hier nicht leicht. So gewiß den Menschen jener Zeit solche Auskunft äußerst nahe lag, in Schillers

Drama kommt uns solch Äußerstes zu schnell, zu unvermittelt und beleidigend; hier ist einmal wieder die Skrupellosigkeit und Härte des schnell disponierenden Kunstverstandes, die einen Hauch lebloser Kälte in die Dichtung bringt.

Alles liegt in diesem ersten Akte zusammen: die einfache Auseinandersetzung der Geschichte und die ganze Tiefe ihrer Bedeutung, der Kreis der Menschen, die um die große Frage: Leben oder Tod? zusammengestellt sind, Marias harte Haft, ihre wirkliche Schuld, ihre stille Ergebung, die neue Lockung und Hoffnung, die Gewalt, die in der Form des Rechtes kommt, die Niedrigkeit der Mächte, die da an der Arbeit sind, im Untergrunde von dem allen wilde menschliche Schicksale, Freveltaten und Sühnung und dahinter die von den tiefsten Gegensätzen empörte Welt, — scharfe Charakteristik der wenigen, aber wichtigen Gestalten, bedeutendes Menschenleben auseinandergelegt, ein hinreißender Strom des Geschehens und, wo es hingehört, auch der Beredsamkeit. Der Akt ist eine kleine Welt.

Mit dem zweiten Akt treten wir in die Sphäre des Hofes. Es sind wieder drei Gruppen von Szenen, deren erste mit dem Staatsrat schließt (Szene 1—3), die zweite enthält Mortimers Einführung bei Hof (4—7), die dritte bringt die äußere Handlung weiter, die Intrigue. Mortimer knüpft mit Lester an; Lester überredet Elisabeth, Maria zu sehn. Alles ist gestimmt auf die Frivolität dieser Welt. Da werden in der Werbung der Franzosen um Elisabeth die ernsten Gegensätze der Mächte zur Komödie gemacht und in Komödie aufgelöst. Jedes Wort, mit dem die Königin ihr Widerstreben gegen die Ehe ausspricht, malt das gemeine Weib, das an Klytämnestra im Agamemnon des Äschylus erinnert, und seine kalte verstohlene Sinnlichkeit. Es folgt die Beratung des Staatsrats über das Urteil gegen die Maria. So eng stoßen Hochzeit und Tod hier zusammen. Wie sie den harten Spruch ablehnt, den milden nicht gelten lassen will, fühlt

man an jedem Wort: sie möchte die Gegnerin so gern vernichten und hat keinen Mut. Hier beginnt das für die Gestaltung des Stückes so bedeutsame Spiel, daß jeder offenbar bei seinen Worten eine der Sache fremde Absicht verbirgt und verfolgt. Alle diese Selbstsüchtigkeiten treten in Aktion. Das geht noch weiter in der Einführung Mortimers. Die ganze Falschheit des Weibes tritt ins Licht. Hier hält sie sich nicht zu gut, selbst den Mörder zu dingen. Und was verspricht sie dafür? dem schönen Jüngling, dem rücksichtslosen, tatkräftigen Manne, der jetzt emporsteigt, — alles! Es ist der Politiker der Zukunft. Dies Weib politisiert mit verborgener Befriedigung ihrer Weiberlaunen. Aber wie fühlen auch diese Männer den Gegensatz der beiden Frauen! Was ist Elisabeth dem Mortimer im Vergleich zu Maria? Lester schwankt zwischen den beiden Weibern. Immer tiefer sehen wir in dies hohle und garstige Leben; da muß der große Lester in tausend Ängsten schleichen! Kein Entschluß, kein Mannesmut! Was von Maria als eine freie Tat der Großmut erfleht worden war, die Zusammenkunft der Königinnen, wird gewährt in geschickt genutzter Laune, — um einen Triumph weiblicher Eitelkeit und Rachsucht zu genießen, um dem Geliebten eine vermeintliche Kränkung zu lindern. So tut sich, um die Elisabeth bewegt, die ganze Welt der Mächtigen vor uns auf in ihrem allzu wirklichen Spiele. Und dabei handelt es sich doch um Leben und Tod. Der einfache Ernst vor der Schicksalsgröße des Lebens fehlt ihnen allen!

Der dritte Akt bringt die beiden einzeln vorgeführten Welten zusammen. Die beiden Hauptgestalten treten aus all dem, was sie umgibt, heraus und einander gegenüber und zwar in der alle Hüllen durchbrechenden Wahrheit ihrer Natur. Es wird klar, welche Mächte hier wirklich im Kampfe sind.

Der Grundakkord der bloßen und reinen Lebensfreude, des physischen Entzückens, klingt als Vorbereitung in Marias Worten

an; das Leben kommt zurück zu ihr. Bei Paulets Nachricht erschrickt sie jäh: sie soll die Todfeindin sehn. Mühsam beruhigt sie Shrewsbury, ihr edler Freund.

Jetzt folgt die Szene der Feindinnen, die mit der ganzen Schillerschen Lust an der Antithese und radikalen Umkehr gestaltet ist. Elisabeth kam, um den Triumph über Maria, die sie als Weib so oft verletzt hat, zu kosten, — Maria kam, um sich zu demütigen vor der, die ihr nach dem Leben steht. Und die triumphieren will, wird gedemütigt; die sich demütigen will, triumphiert und zwar als Weib über das Weib, wie sie denn ausruft: „Vor Lesters Augen hab' ich sie erniedrigt, er sah es, er bezeugte meinen Sieg." Es ist das Losbrechen aller Leidenschaften noch einmal, das ganze rücksichtslose sinnliche Leben. Darum schließt sich tiefsinnig die Umkehr daran, daß das Feuer ihrer eigenen sinnlichen Erregung die Flamme der Sinnlichkeit in ihrem Retter wachbläst. In ihrem Sieg über Elisabeth war sie nichts als das Weib. Nun ist sie auch ihm nichts als das Weib, das er begehrt. Denn die Leidenschaften rufen einander hervor in der Nachahmung der Affekte, von der die Philosophen sprechen. Jetzt muß sie den Retter fürchten. Was Hoffnung war, wird bange zwiespältige Sorge. In solch innerlicher Notwendigkeit der Entwicklung tritt der Maria sofort die Falschheit des Lebens entgegen, dessen Strudel sie wieder ergriffen hat. Dieselbe launische Falschheit und Betrüglichkeit liegt in der äußeren Fügung, daß eben jetzt der Mordversuch gegen die Königin, unternommen von einem der für Maria verschworenen Jünglinge, mißlingt. Nirgends ist das zufällige Zusammentreffen mehr als hier am Ort. Denn des Lebens Laune ist eben der Zufall. Die Fülle leidenschaftlicher Lebenswirklichkeit in diesen Szenen müßte jeden unwiderstehlich hinreißen und würde noch offenbarer sein, wenn nicht die störenden Reime unsere reine Empfänglichkeit unterbrächen, — Reime, die hier den Gedanken nicht wecken und beflügeln, sondern

belaſten und niederziehn. — Marias Schickſal iſt beſiegelt. Nicht einmal ein Vorwand fehlt der aufs äußerſte erzürnten Königin von England.

Aber im vierten Akte mangelt es wieder völlig an dem großen Ernſt des Rechts. Hier, wo über ein Leben entſchieden wird, denkt jeder nur an ſich und kämpft um den eigenen kleinen Ehrgeiz rückſichts- und ſkrupellos, mit allen Mitteln, aber verſteckt und ohne Mut der Wahrheit. So Burleigh gegen Leiceſter, ſo mit wahrhaft abgründiger Gemeinheit Leiceſter gegen Mortimer; dann folgt das Ringen der beiden erſten Männer Englands um ihren Platz bei Eliſabeth. Jetzt iſt Marias Urteil geſprochen. Nicht um ihrer vorgeblichen Verbrechen willen, um Leiceſters willen muß ſie fallen. Vergeblich ſind Shrewsburys klare und überzeugende Worte, vergeblich, daß die Volkswut durch ſeine Stimme ſofort beſänftigt wird. Trotz aller Angſt um Ruf und Welt, — der einfache phyſiſche Haß läßt ſich nicht bändigen, — Eliſabeth unterſchreibt. Aber immer noch ſoll die Verantwortung abgeſchoben ſein. Dem armen ratloſen Daviſon bürdet ſie die Entſcheidung auf. Dieſem entreißt Burleigh das Dokument, — nicht um England zu retten, ſondern damit endlich ſein Plan vollzogen wird. — Läge in dem allen der Nachdruck auf dem äußeren Geſchehen, ſo wäre es ein verletzendes Intriguenſpiel. Aber jeder Satz iſt getränkt in der Ironie der tragiſchen Verdeutlichung des Lebens. Jeder Moment des äußeren Geſchehens weiſt nach innen. Hier iſt die Tragödie in Wahrheit das große Gericht über Welt und Menſchen. Sie ſtehen vor der großen Frage des Lebensſchickſals in der Menſchheit trauriger Blöße.

Wenn dabei alles ins verſtimmend Kleine fällt, hebt der fünfte Akt mit tiefem, großem Klange ſich ab. Alles unruhige Streben endet. Die ſtille und erhabene Faſſung des reinen Geiſtes bleibt im Angeſicht des Todes als die letzte Zuflucht der Verlorenen. Die reinſte tragiſche Rührung durchdringt den Akt.

Nach Szenen der Vorbereitung erſcheint die Königin ſelbſt im letzten und immer ſchwereren, darum auch immer glorreicheren Abſchied vom Leben, — die knappen Szenen der Rückwirkung auf Eliſabeth folgen als das letzte Wort des Urteils über ſie.

Die Einführung des alten Haushofmeiſters der Maria, des Melvil, gibt die glückliche Gelegenheit, alles zu erzählen, was der Maria geſchehen iſt. Vor dem Tode ſtellt ſich in ihrem Hofſtaat die in Liebe geeinte Gemeinſchaft der Ihrigen ein einziges Mal noch her. Und immer näher rücken wir dem letzten ſchrecklichen Bild. In der Erzählung der Kurl taucht das Schafott ſchon auf.

Zum letzten Mal tritt Maria unter die Ihren. Schiller verſchmäht nicht die natürliche Rührung des Moments; aber keine Zeile fällt ins Banale der Tränen und ihrer Verſchwemmung hinein. Der wieder gewonnene Stolz der gefaßten Seele beherrſcht alles. Zu dem Stolz kommt die Liebe. Das große königliche Bild arbeitet ſich ganz heraus. Eine wirkliche Loslöſung von irdiſcher Angſt und wirkliche Freiheit des Geiſtes liegt in der Ruhe, mit der ſie erſt ihre letzten Wünſche verkündet, dann die letzten Geſchenke verteilt, endlich den letzten Abſchied nimmt. Es ergibt ſich von ſelbſt und macht doch die ſchönſte Wirkung, wenn die Geſchenke immer perſönlicher und den ihr Nächſten gewidmet werden, oder wenn ſie beim Abſchied mit dem letzten Wort das heiße Kind der Welt der keuſchen Braut des Himmels gegenüberſtellt.

Allein vor ihrem Gott bleibt ſie zurück. Melvil kam als Prieſter wieder und kann ihre letzte Beichte empfangen. Dieſe gibt Gelegenheit zu einem Bekenntnis mit jener Wahrheit, wie die Nähe des Todes ſie verleiht. Sie weiß ſich unſchuldig an den letzten Mordanſchlägen gegen Eliſabeth, ſchuldig nur gegen ihren ermordeten Gatten. So vollendet ſich das Bild der Ungerechtigkeit, der ſie zum Opfer fällt, aber auch der höheren Gerechtigkeit, die ſich dennoch in ihrem Geſchick vollzieht.

Alles Irdiſche ſinkt ab. Das Schwerſte bleibt noch: auf dem Weg zum Tod den Mann zu ſehen, der ſie retten ſollte, — der letzte Blick in die blühende Welt der Liebe. Sie ſpricht mit ihm wie ein abgeſchiedener Geiſt aus dem Jenſeits, — ohne Gedanken bereits an die Lauſcher und die mögliche Deutung ihrer Worte. Alle die Kabalen der Erde liegen hinter ihr. Und doch vollzieht ſie an Leiceſter mit ihren ſchlichten Worten den Spruch einer höheren Gerechtigkeit. Er iſt entlarvt.

Das große Schickſal, das dazwiſchen tritt, zerreißt — wie in jenem dritten Akte die Natur — alle Schliche der Kunſt und alle Geſpinſte der Verſtellung. Kurz iſt der Triumph der Eliſabeth. Sie muß Burleigh verbannen, Shrewsbury trennt ſich von ihr, Leiceſter iſt nach Frankreich entflohen. Sie haben es alle nicht davongetragen, um was ſie mit ſo hohen Preiſen ſpielten. Der Gewinn iſt ſchal. Was für ſie alle das Leben bedeutet, das iſt verloren.

6. Dichtertum und Lebensanſchauung Schillers in der Maria Stuart.

Ein wie großer Unverſtand liegt doch darin, wenn man Schillers „Maria Stuart", wie Otto Ludwig tat, für ein bloßes Intriguenſtück nimmt und etwa noch hinzufügt, man habe am Ende das Gefühl, eine Reihe glänzender Plaidoyers geleſen zu haben. Der Sinn der Äußerung ſoll ſein, daß alles hier kalt, verſtandesmäßig dargelegt ſei, aber kein wirkliches Leben ſich darſtelle in tief gefaßten, bedeutungsſchweren Bildern. Man hört auch ſonſt das Urteil, daß das ganze Werk als Dichtung hinter dem Wallenſtein weit zurückſtehe, immerhin jedoch als eines jener Theaterſtücke anzuerkennen ſei, wie das Repertoire einer Bühne ſie eben auch braucht.

Gewiß hat das Bild des Lebens in dieſem Werk nicht die Größe wie im „Wallenſtein", der in die ganze Welt der politiſch-

militärischen Existenzen mit dem kühnsten Griffe hineinfaßt. Maria Stuart hat nicht die gleiche Fülle, nicht solche Macht der unmerklich unentrinnbaren Schicksalsgewalt. Etwas mehr Bewußtes drängt sich ein. Was im Wallenstein hin und wieder begann, findet sich häufiger: Szenen, vom sicheren Kunstverstande eilig entworfen und schnell ausgeführt, denen keine Zeit gelassen ist zum stillen Auswachsen in das Leben des Unwillkürlichen. Eine solche Entwicklung liegt allemal auf dem Wege, auf dem das große Können übergeht in die bewußte und schließlich kalte Virtuosität. Sie ist die Gefahr Schillers in dieser seiner neuen Kunst.

Aber auch Maria Stuart ist ein vollgültiges Werk aus der großen Form der neuen Schillerschen Tragödie. Auch hier tut das Leben selber in seinen tragischen Gründen sich auf, und menschliches Dasein wird in der Wahrheit seiner Antriebe durchleuchtet: das Menschenleben, über dem das ewige Schicksal des Todes steht. Und nun sehen wir es in seiner Süßigkeit, in seinem unausrottbaren Verlangen und Sich-Aufbäumen und der spät und schwer errungenen Beruhigung. Dem Menschen, der sterben soll, ist es bitter Ernst. Aber wie anders sind jene, die hier mitzusprechen, mitzuentscheiden haben, die Burleigh, Lester, Mortimer, Paulet und wie sie heißen. Eine schmerzliche Symbolik durchdringt dies Gedicht vom Tode und vom Weibe. Man erkennt nicht nur den großen und sicher schauenden Blick, sondern fühlt im Grunde die tiefe Trauer, ja die schmerzliche Bitterkeit.

Die Verbindung der sittlichen Sicherheit mit der klaren Einsicht in die Wirklichkeit des Lebens macht auch diese Dichtung Schillers groß. Wenn es nach Schillers eigener Definition das Wesen der Satire ist, daß sie die Wirklichkeit schildert in ihrem Abstand vom Ideal, dann ist Maria Stuart in der Empfindungsweise, die sie durchdringt, eine Satire. Das Ideal ist klar und einfach. Es ist der Mensch, der das Schicksal dieses Lebens mit dem Ernst nimmt, der ihm gebührt. Wie verlassen von

dieſem Ernſt iſt der gewöhnliche Menſch. Dieſe Großen der Erde — auf den Höhen des Lebens — wie ſind ſie klein! Man kann wahrhaftig nicht behaupten, daß dies Bild mit künſtlich pathetiſcher Aufbauſchung ins „Schöne“ getönt ſei. Recht wahr und recht erbärmlich erſcheint der Menſch, wie er iſt.

Wenn man Schiller den großen Idealiſten nennt, ſo verſtehen viele darunter, daß er in ſeinen Bildern uns das Leben gezeigt habe, wie der Traumwunſch der Menſchen es finden möchte, lauter gute, edle Menſchen, Glanz und Licht und die Böſewichter ſo ſchwarz wie möglich, mit Entrüſtung gebrandmarkt, überall das „Schöne“, wie man es verſteht, d. h. das unſerm Bedürfnis, unſerm ſchlaffen Wunſch Entſprechende, bei dem wir die harte und böſe Wirklichkeit vergeſſen.

Und von all dem iſt gar nichts wahr! Eine ſolche Kunſt hat Schiller bis in den Grund der Seele hinein verachtet und gehaßt. Er kennt das Leben, wie es iſt, und er gibt das Leben, wie es iſt. Mehr als die nüchternſte Einſicht, — eine harte Illuſionsloſigkeit ſpricht aus ſeiner Darſtellung der eliſabethaniſchen Welt. Mit einem grauſamen Realismus ſind dieſe Menſchen geſehn und wiedergegeben. Und ſo ruht der ganze Schillerſche Idealismus auf dem ſchroffſten Realismus der Lebensanſchauung. Er wäre ſonſt wirklich kein Dichter für Männer, und das ſollte doch ſeltſam ſein bei ihm, der nach ſeiner ganzen Artung der Mann unter unſern großen Schriftſtellern iſt.

Freilich aber ſieht er die allzuwirklichen Menſchlichkeiten mit ſo viel Deutlichkeit, weil er unſers Ziels gewiß iſt und daher überall die Ablenkungen von ihm erkennt. Nur iſt dies Ideal nicht ein jünglings- und mädchenhafter Traumwunſch, ſondern das notwendige Ziel unſers Willens. Die Geſinnung Schillers iſt nicht Traumidealismus, ſondern Willensidealismus. Es iſt das Ziel, das bewußt oder unbewußt alle echten Menſchen verfolgt haben und verfolgen werden, ſolange es menſchliche Arbeit

gibt, — gerade Maria kündet es so deutlich: das Ziel des in sich gefaßten und mit sich einigen Menschen, der in sich die Kraft der Überwindung trägt gegen alles Schicksal. Darum ist die Schillersche Dichtung wahr nicht trotz ihres Idealismus, sondern durch ihren Idealismus. Schiller wäre nach seiner eigenen Auffassung ein schlechter Idealist, wenn er in seiner Poesie nicht vor dem Gericht der realistischen Wahrheit bestände. Allerhand äußere Umstände haben in diesen Dingen die richtige Auffassung lange behindert. Im Grunde genommen aber verlangt seine Kunst von uns nichts anderes, als was jede große Kunst verlangt, damit wir ihrer teilhaftig werden und in ihr leben: daß wir nämlich willig lernen, durch das Auge eines großen und höheren Menschen die Wahrheit zu sehn.

Zweites Kapitel.

Die Jungfrau von Orleans.

Noch mehr in einem Ansturm und Gelingen als bei Maria Stuart finden wir Schiller bei der „Jungfrau von Orleans". Am 14. Juni 1800 war die erste Aufführung der Maria gewesen. Unter dem 1. Juli erscheint im Kalender die lakonische Notiz: Jungfrau von Orleans. Bereits am 16. April 1801 heißt es: Jungfrau von Orleans fertig. Vier Akte hat er am 7. April an den Verleger, den Buchhändler Unger geschickt. Am 24. April las er die Jungfrau den Damen vor. Am 30. April schickte er den Schluß an Unger. Er gab sie diesem für seinen Kalender aufs Jahr 1802 mit dem Beding, die Verlagsrechte nach drei Jahren wieder zurücknehmen zu dürfen.

Die Briefe zeigen dieselbe angespannte und immer aufs Ziel gerichtete Arbeit. Schon am 16. Juni berichtet er Körner, daß er zu einer neuen Arbeit Anstalt gemacht. Am 4. Juli kann er melden, daß der Plan ganz fertig sei. Er bleibt mit allem Inter-

esse bei der Sache und hält sogar jeden Gedanken an den Almanach fern. Zwar noch den ganzen Juli und August hindurch dauern die Arbeiten am Schema und die geschichtlichen Vorstudien. Es sind Tage, die mit dem peinlichen Gefühl enden, daß am Abend nichts Fertiges daliegt. Am 5. September aber hat er mit dem Anfang angefangen. Wohl ringt er noch und leidet unter den Schwiegkeiten der Expositionsakte. Aber am 19. November hat er doch bereits die Montgomeryszene beendet (Zweiter Akt, sechste Szene), und nun trägt ihn auch bald die volle Zuversicht.

Mitte oder Ende Februar 1801 hat er drei Akte in Ordnung. Um das Stück zu vollenden, zog er sich in die Einsamkeit nach Jena zurück und blieb — auch hier unter allerhand Zerstreuungen — mit allem Ernst bei dem Werk. Die Schwierigkeiten waren groß; dazu begann er sich zu hetzen, wie es auch beim Carlos und beim Wallenstein zuletzt geschehen war. Erst arbeitete er den Rest im Groben heraus, — dann ging es doch mit jedem Tage weiter; — den vierten Akt, den er mit der Wirkung des donnernden deus ex machina am Schluß in hohem Grade theatralisch fand, brachte er als Ausbeute des Jenaer Aufenthalts heim. Am 15. April schreibt er Goethe, daß er heute mit der Tragödie fertig werde. Am 16., wie wir schon oben mitgeteilt haben, verzeichnet der Kalender die Vollendung.

Iffland bekam das Theatermanuskript am 2. September 1801, — nach Leipzig war es schon am 30. April verlangt, — an Schröder nach Hamburg schickte Schiller es am 31. Juli. Die Aufführung in Leipzig am 18. September 1801 hatte den allergrößten Erfolg. In Weimar stellten sich der Aufführung in den dortigen Gesellschaftsverhältnissen Schwierigkeiten entgegen, sodaß das Stück liegen blieb. Sogar die Braut von Messina kam ihm zuvor. Erst am 23. April 1803 ist es in Weimar aufgeführt, — auch hier mit einem ganz außerordentlichen Erfolge.

1. Schillers reife Dramatik und die Geschichte.

Es ist wieder ein großer geschichtlicher Stoff, wieder eine problematische, rätselhafte, vielumstrittene Gestalt, wieder eine große Krisis der Geschichte, die Schiller in seinem Werk ergriffen hat. Es ist eigentümlich, wie die innere Notwendigkeit ihn immer wieder zur Geschichte führt.

Schon im „Carlos" handelt es sich um den Weltgegensatz des historisch Erstarrten und der Freiheit. Aber damals spielte das alles noch in das Genrebild von Jünglingserfahrungen hinüber. Man darf wohl sagen, daß das Historische ein bloßer Vorwand war.

Nun aber kam Wallenstein. Das Verhältnis zum geschichtlichen Stoff ist durchaus verändert. Es ist dem Dichter von höchster Wichtigkeit, daß auch sein Geschichtsbild in seinen durchschlagenden Motiven den Charakter der Wahrheit trage. Hier gilt es keine willkürliche Zurechtstutzung mehr, sondern eine wirkliche Versetzung in den Geist der Epoche und des historischen Vorgangs. Dennoch wird die geschichtliche Treue nur angestrebt um der höheren dichterischen Wahrheit willen, die er sucht. Die Geschichte ist der gegebene Stoff für das tragische Lebensbild, auf das Schiller jetzt gerichtet ist. Sein Gegenstand ist das Leben selbst in seinen tragischen Schicksalsgedanken. Vor der Erhabenheit des Schicksals erscheint der einzelne zugleich in seiner Ohnmacht und wieder in ihm das Leben in seiner wahren, allem Schein entrückten Größe. Dieser Gedanke verlangt zu seiner Darstellung die Mächtigen der Erde. An ihnen erscheint er in seiner ganzen Wucht. Darum muß die neue Tragödie Schillers mit der Geschichte verwachsen sein, nicht aus äußerlicher Freude am Glanz und den großen Formen des Lebens, sondern um der neuen Botschaft willen, die sie zu bringen hat. Sie kündet das Leben in seinem ewigen tragischen Gesetz an den wie von selber symbolisierenden Erscheinungen der Vergangenheit.

Auch in Maria Stuart handelt es sich um die Schicksalsgestalt des Daseins und um die ewig gleichen Motive des menschlichen Strebens. Auch hier und hier noch mehr als bei den früheren Werken bedarf es der Gestalten von Macht und Wucht, um der Schilderung die Spitze zu geben und sie nicht ins Kleinliche hineinspielen zu lassen. Durch die Geschichte hindurch spricht allemal die ewig gültige tragische Anschauung, aber sie würde uns selbst in ihrer Bedeutung verdächtig werden, wenn nicht das Bild der Menschen auch in ihrer Geschichtlichkeit seine volle Wahrheit besäße. So ruft eins das andere hervor. Die neue Wahrheit als das höchste Gesetz der jetzigen Kunst Schillers verlangt den geschichtlichen Stoff so gut wie die Vergeistigung in der Art, wie der Dichter sie ihm gibt. Hier ist nichts von willkürlicher Wahl. Der Schiller des reifen Stils ist für die historische Tragödie geboren.

Nirgends ist das Historische bloß als Historisches benutzt. Überall dient es zum Bilde der Schillerschen Anschauung vom Menschenleben. In diesem Sinn ist es eine Geschichte durchaus in der Spiegelung durch den Geist Schillers. Aber er setzt uns in eine Welt der Größe, und seine Gedanken brauchen Raum.

Ohnehin findet der Symboliker, der aus dem Leben seine ewigen Ideen sprechen läßt, in der Geschichte schon ein gleichsam zubereitetes Material. Denn wo sie verstanden ist, stellt sie ja das Menschendasein in seiner inneren Gesetzlichkeit dar. In diesem Sinne spricht die Dichtung das letzte Wort der Geschichte. Jedenfalls nimmt Schiller das Historische in diesem Sinne.

Die subjektive Übersetzung, wie sie noch im Carlos beliebt war, wird ihm dabei unmöglich. Gerade in den Grundverhältnissen des historischen Daseins verlangt er von sich ein getreues Bild. Seine Generale und Diplomaten, Staats- und Hofleute tragen den echten Charakter ihres Standes. In den besonderen Motiven freilich, in den äußeren Momenten des Geschehens gestattet er sich Freiheit.

Hiernach begreifen wir die Anziehung, die die Geschichte notwendig für Schiller besitzt, ebenso aber auch das Verhältnis innerlicher Freiheit, in dem er ihr in seinen Tragödien gegenübersteht.

2. Stoff und Form.

In jedem dieser Werke geht ein besonderes Stück der historischen Welt in Schillers Schilderung ein, — im Wallenstein die Armee oder das Militärisch-Politische, eine große Masse und Macht, wie es sich schickt für diese Dichtung, in der der Zusammenbruch einer Welt zur Darstellung kommt. In der Maria Stuart bewegen wir uns in der Hof- und Staatssphäre: von dem Hintergrund der Frivolität hebt der ernste Gedanke sich ab. Hier ist ein feiner innerer Zusammenhang: miteinander und ineinander entspringen in Schillers Geiste das Weltbild und die Idee, — dem historischen Lebenselement, wie der Stoff es gibt, entspricht der künstlerische Gedanke, der es durchleuchtet.

Dieser Zusammenhang von Stoff und Idee bedingt sogar die äußere Form. So ergab sich im Wallenstein das Auseinandertreten in drei große verschiedene Stücke, — denn dort entfaltet sich die Tragik in der Massenhaftigkeit des Lebens. Ebenso aber ergibt sich in Maria Stuart die starke und strenge Konzentration, da hier die schlichte Einfachheit des Schicksals der Verwirrtheit kleinlicher Menschenexistenz gegenübertritt. Die Stücke tragen alle den gleichen Charakter des reifen Schillerschen Stils. Aber bei jeder weiteren Aufgabe kleidet sich dieser Charakter in neue Formen. In dieser unablässigen Neubildung zeigt sich, wie sehr Schiller reiner Künstler ist. Er selber sah völlig klar in diesem Punkt. So schreibt er an Goethe: „Man muß es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten." Ebenso an Körner: „Jeder Stoff will seine eigene Form. — — Die

Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen."

3. Das Lied vom Vaterlande.

Nicht in einem bestimmten geschlossenen Lebenskreis wie dem des Hofes oder der Armee finden wir die Jungfrau von Orleans. Sondern ein ganzes Volksdasein in allen seinen Ständen tut sich vor uns auf. Hierauf deutet das Schillersche Wort, daß das Mädchen von Orleans sich in keinen so engen Schnürleib einzwängen lasse wie die Maria Stuart. „Die dramatische Handlung hat einen größeren Umfang und bewegt sich mit größerer Kühnheit und Freiheit!"

Das ganze Volksdasein kommt ins Spiel, weil es sich hier nicht nur um die Großen der Erde handelt, sondern um die letzte Wurzel unserer Existenz, — um das Verhältnis zum Vaterlande. Hier erblicken wir Völker im Kampfe um Sein oder Nicht-Sein. Die „Jungfrau von Orleans" ist das erste der Schillerschen Lieder vom Vaterland.

In kühnen und schnellen Zügen stellt er Vertreter des Volks aus allen Schichten vor uns hin, jeden in seiner Beziehung zum Vaterlande, damit zugleich aber in der innersten Wurzel seines Daseins.

Das ganze Buch des Lebens schlägt Schiller vor uns auf. Er beginnt mit dem Grunde jeder Volksexistenz, mit dem Bauer. Für ihn ist der Staat, in dem er lebt, gleichsam noch etwas ganz Äußeres. Seine Arbeit ist die notwendigste. Er ernährt den Herrn, — dieser mag sein, wer er will. So seiner Unentbehrlichkeit gewiß, als einer, der bleibt, was er ist, wer auch immer über ihn herrsche, kann er es abwarten, wer siegt. „Kommt an die Arbeit, kommt," sagt Thibaut, der Vater der Johanna, „und denke

jeder nur an das Nächste! Lassen wir die Großen, der Erde Fürsten, um die Erde losen. Wir können ruhig die Zerstörung schauen, denn sturmfest ist der Boden, den wir bauen. Die Flamme brenne unsre Dörfer nieder, die Saat zerstampfe ihrer Rosse Schritt, der neue Lenz bringt neue Saaten mit, Und schnell erstehn die leichten Hütten wieder."

Es ist die in allen politischen Formen mit sich gleiche Natur, deren ersten Übergang in das Menschenreich sie darstellen, — die Natur, die noch nicht Staat geworden ist.

So in ihrem der Natur noch nahen Dasein faßt Schiller sie auf, primitiv und elementar in ihrer ganzen geistigen Existenz, dumpfe Seelen mit der eigentümlichen geschlossenen Größe der Primitiven. Felsenfest ist ihr Glaube, noch mit allerhand Aberglauben versetzt. Denn beständig leben sie ja mit allen den unheimlich unfaßbaren Mächten der Erde, des Himmels und der Luft. Unverrückt seit Urväterzeiten ist ihre sittliche Anschauung, die den gleichen Rhythmus des Lebens wie in der Natur auch für den Menschen verlangt und alles Außerordentliche mit dem tiefen Mißtrauen betrachtet, wie Vater Thibaut die eigenen Wege der Tochter. Seit Urzeit festgestellt sind die Aufgaben für Mann und Weib, die weiblichen Lebenskreise der Liebe und Ehe.

Eine ungemeine Großheit liegt in diesem Einfachen der Seele, die uns aus dem Vorspiel der „Jungfrau von Orleans" mit starken Zügen anweht. Diese Menschen, die der Scholle nah geblieben und, wenn man will, zurückgeblieben sind, atmen ihre eigene Kraft und eigene Weisheit, eine in sich selbst ruhende unbeugsame Sicherheit. Das ist die Welt, aus der die Jungfrau kommt.

Wir treten in die künstlicheren Verhältnisse der Gesellschaft hinein und finden den bei weitem innigeren Zusammenhang mit dem nationalen Sein. Schon in den Bürgern, den Ratsherrn von Orleans. Ihre ganze Existenz steht mit dem Vaterlande auf Spiel, — um die Erhaltung ihres Lebens flehen sie den

König an, um seinen Schutz. Noch aber ist für sie der König in seiner Person Frankreich selbst. „Vaterland, König und Schutz" — diese drei Begriffe fallen für sie zusammen. Ist diese Verbindung gelöst, so bedeutet es für sie das Aufhören Frankreichs und den eigenen Untergang.

Es liegt in dem Wesen dieser staatlichen Zustände, bei denen der König der Inbegriff der Nation selber ist, daß, je näher wir dem König rücken, um so persönlichere Töne auch das vaterländische Gefühl annimmt. Zu den Füßen des Thrones steht der niedere Adel in Du Chatel und La Hire. Er lebt nicht nur durch die Existenz des Vaterlandes wie die Bürger, sondern sein Leben ist, sich dem Staate zu weihen, dem König zu dienen, in jener Hin- und Aufgabe des eigenen Seins, die es andererseits erst mit Inhalt erfüllt, in dem großen Gehorsam des Dienstes. Auch für ihn und seine Vertreter ist die Formel ihrer innersten Existenz gegeben in dem Lebensbekenntnis, das ihre Beziehung zu Frankreich ausspricht: Vaterland, König und Gehorsam.

Neben dem König steht der große Kronadel in der Person des Dunois. Laut und mahnend erhebt er die Stimme. Auch für diesen ist der König als der Repräsentant Frankreichs der Zielpunkt alles Sinnens, Denkens und Tuns. In seinem höheren Bewußtsein ist weit mehr noch als bei allen den andern sein ganzes Dasein im Vaterlande befaßt. Aber hier gilt es ein ganz Persönliches, weniger die Hingabe als vielmehr die stolze und trotzige Erfüllung des eigenen Selbst. Wenn er immer wieder den König aufrüttelt, ihn in seiner Schlaffheit verlassen will, aber sofort wieder seinen Posten nimmt, sobald große Taten ganze Männer verlangen, so gilt es das höchste Gut männlichen und staatlichen Seins: die Ehre. Auch hier fällt das innerste Wesen mit der Wurzelung in der Nation zusammen, — mit der Formel seines Wesens sprechen wir die Formel seines Vaterlandsgedankens aus. Sie lautet: Vaterland, König und Ehre.

Was jeder ist, wird in seiner Beziehung zur Nation klar. Die ganze Volksexistenz ist vor uns aufgetan mit dem einzigen Motiv des Vaterlandsgedankens. Schon hier erklärt sich das Schillersche Wort zu Goethe, das bei jedem weiteren Schritt seinen Sinn noch mehr enthüllt: „Die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung". Das elementare Grundwesen menschlich-nationalen Daseins kommt allein in Frage.

Wenn in dieser Welt König und Vaterland noch völlig der gleiche Begriff sind, — so müßte in dem König die heilige Größe des Vaterlandes selbst erscheinen. Es ist die glücklichste Erfindung, daß das Gegenteil der Fall ist. Er ist überhaupt kein König, sondern nur ein Mensch. Die heilige Kraft des Königtums ist seine Weihe, — mit letzterem verliert er sich selbst. Was überbleibt, ist der weiche sinnliche Genuß, das bloß Menschliche. Er vermag sich nicht für alle seine Untertanen als wahrer König zu seiner großen Aufgabe zu erheben und seine kleine Menschlichkeit dahinten zu lassen. Während um die Existenz des Volks gerungen wird, kommt er nicht los von der Gewohnheit seiner spielerischen und minniglichen Feste. In der Liebenswürdigkeit des Genießens verrät sich seine adlige Natur; aber es ist doch eben nur ein Genießen. Liebenswürdig, kein Herrscher, — vornehm, ohne Macht der Persönlichkeit — so bewährt es sich auch an ihm: sein Königtum ist Er. Da sein Königtum nicht mehr ist, verliert er sich selbst.

Um diesen bewegen sie sich alle. Es ist das rechte Symbol der allgemeinen großen Not, daß er sich selber nicht mehr aufrecht hält. So kann ihm auch sein Lebensinhalt, das Königtum, von außen durch die Jungfrau zurückgegeben werden, womit er in der Dichtung, obwohl der Blickpunkt aller, vor jener zurücktritt.

Verschieden nach Fülle und Art gegen die früheren Stücke ist hier die geschichtliche Schilderung. Es fehlt die frappante Individualisierung der Gestalten wie in der so besonderen phan-

taſtiſchen Wallenſteinexiſtenz, ebenſo das Verſteckt-Künſtliche der charakteriſtiſchen Typen in Maria Stuart. Die mehr ſchematiſche Darſtellung genügt und iſt in dieſem Falle die wahrhaft künſtleriſche, da die Menſchen diesmal nicht in den beſonderen Lebens- und Kulturverhältniſſen, dem modernen Heer, dem modernen Hofleben, wichtig werden, ſondern in dem, was zu dem allen erſt den Grund bereitet, — im Vaterlande, in der Nation ſelber.

4. Die Jungfrau.

In dieſen weitgeſpannten Rahmen tritt die Hauptgeſtalt, die Jungfrau von Orleans.

Sie kommt aus der elementaren und primitiven Welt her und iſt den Naturen, wie ſie dieſe entwickelt, gleich als ein naives Kind, — die mächtigſte unter ihnen, die auch naiv ſind. Aber doch iſt ſie ihnen auch ganz fremd, ein Weſen völlig anderer Art. Was für jene noch ein Fremdes und gleichſam Äußeres war, füllt bei ihr die ganze Seele aus, Frankreich, das heilige, das Vaterland.

Aber genau ſo fremd tritt ſie unter die Umgebung des Königs. Die andern bekommen durch den Staat den Inhalt ihres Lebens; ſie haben alſo ein Intereſſe an ihm und mithin auch an dem König. Nicht ſo Johanna. Sie gehört zu denen, deren Leben dasſelbe bleibt bei jedem Herrn, und die des Staates, der Nation entraten können. Aber jeder Puls in ihr iſt Vaterlandsempfindung. Es iſt die reine Idee des Vaterlandes, die in der Selbſtloſen glüht.

Was denkt ſie ſich unter ihm? Nichts, was ſie für ihr Leben braucht. „Hier ſcheiterte der Heiden Macht, hier war das erſte Kreuz, das Gnadenbild erhöht, hier ruht der Staub des heiligen Ludewig. Von hier aus ward Jeruſalem erobert.“ Frankreich iſt der Hort des wahren Glaubens und die große Vormacht Gottes, der Religion.

„Der König, der nie ſtirbt, ſoll aus der Welt verſchwinden, — der den heiligen Pflug beſchützt, der die Trift beſchützt und fruchtbar macht die Erde.“ Der König iſt der Hüter der heiligen Erde und ihrer Fruchtbarkeit. „Der die Leibeig'nen in die Freiheit führt, der die Städte freudig ſtellt um ſeinen Thron, der den Schwachen beiſteht und den Böſen ſchreckt, der den Neid nicht kennet, denn er iſt der Größte, der ein Menſch iſt und ein Engel der Erbarmung auf der feindſel'gen Erde.“ Der König in der Erhabenheit ſeiner Stellung iſt zugleich ein Abglanz göttlicher Liebe und Herrlichkeit. „Denn der Thron der Könige, der von Golde ſchimmert, iſt das Obdach der Verlaſſenen. — Hier ſteht die Macht und die Barmherzigkeit — es zittert der Schuldige, vertrauend naht ſich der Gerechte und ſcherzet mit dem Löwen um den Thron.“ Der König hütet das Recht, und dieſes Recht iſt gepaart mit Herablaſſung und Milde.

Man muß den wirklichen König dagegenhalten, um zu ſehen, welch ein Kind ſie iſt, das ſich unter dem Zauberbaum verträumt hat und die Himmel offen ſieht. Ihr iſt der König ein Gott auf Erden und das Vaterland die Heimat Gottes. So träumt ſich das unverdorbene Kind des Volkes ſeinen Herrſcher.

Sie glaubt an dieſes Vaterland, in deſſen Idee ſie lebt und webt, wie an Gott. Dies unterſcheidet ſie von allen den andern. Ein reiner Glaube iſt in ihrer Seele urſprünglich aufgegangen. In die Welt tritt ſie als die Kraft des Glaubens, welcher Wunder tut. Dieſer Glaube aber iſt der Glaube ans Vaterland.

Als ungebrochene Naturkraft kommt ſie unter die Menſchen. Ein großer, kindlicher Menſch in allen ihren Gedanken, iſt ſie zugleich ganz durchleuchtet von der Idee, die ihre Seele ergriffen hat, — Sturm iſt in ihrem Atem, Gewalt in ihrem Gange. Sie iſt ein Etwas, das zerſpringt, wenn man ihm die innere Einheit nimmt. Es iſt die Einheit zugleich der Natur und der reinen Idee in ſich ſelbſt. — Hier iſt wieder ein feiner

Zusammenhang in dem von Schiller hingestellten Bilde. Denn auch die andern sind als einfache Menschen genommen, wie sie selbst einer ist. Um so genialer ist es, wie sie, die Johanna, in Gegensatz gebracht erscheint einerseits gegen den König, andererseits gegen die Sorel. Wie jener die bloße weiche Sinnlichkeit, ist sie der reine Geist. Wie die Sorel in ihrem ganzen Gefühle Weib ist, ist Johanna dem weiblichen Fühlen abgestorben in der herben Jungfräulichkeit, die der physische Grund ihrer Kraft ist.

Unter alle die Schwachen und allzumenschlich Gebundenen tritt sie als der Bote überirdischer Mächte; sie bringt den Himmel auf die Erde, das Unsterbliche unter das Vergängliche. Mit den großen und leuchtenden Kinderaugen erscheint sie unter ihrem Volk als das göttliche Wunder, das den düsteren Tag erhellt.

Hier setzt sich unmittelbar ein Stück der Schillerschen Lebensanschauung in Dichtung um. Sogar der Bauer im Vorspiel spricht die trübe Weisheit des Tages aus: „Ach! es geschehen keine Wunder mehr!" Aber das ist keineswegs der Glaube Schillers. In der Erkenntnis, in der er seinen Frieden fand, ist er auch des Wunders gewiß geworden. Das Menschenleben ist so wenig an Wundern arm, daß es vielmehr selber ein fortgesetztes Wunder ist. Denn unter dem Wunder verstehen wir die unmittelbare Offenbarung des Göttlichen in der Natur. Im Menschen findet diese Offenbarung statt, so oft die Ideen des Guten und Vollkommenen seinen Willen durchdringen. Dann hat er, herausgehoben aus der Natur, Anteil am göttlichen Leben. Der Mensch kann durchleuchtet werden von der Idee selber, die als übernatürliche Kraft in ihm die natürliche Wirklichkeit überwindet. Wo aber die Idee einen sterblichen Menschen erfüllt als sein Lebensatem und seine Seele, da tritt das Göttliche unter die irdischen Naturen; da geschieht also das Wunder, in dem sich immer aufs neue das wahre menschliche Leben vollzieht. So

erscheint die Idee des Vaterlandes als Wunderkraft in der Jungfrau von Orleans. Gerade diese Erfindung hing in dem großen Idealisten mit dem Innersten und Letzten seines Glaubens zusammen. Dies ist ein Lied von der Idee selber, wie sie Fleisch wird unter den Menschen.

Daher empfand er diesen ganzen Entwurf als dichterisch im tiefsten Sinn. Noch einmal erinnern wir an sein Wort: „Die Motive sind alle poetisch und größtenteils von der naiven Gattung." Auf eine strahlende Höhe hat er Johanna gehoben. Daher erklärt sich die Äußerung zu Körner: „Hier ist eine Hauptperson, gegen die — — — alle übrigen Personen in keine Betrachtung kommen." Den vollen Wert des persönlichen Bekenntnisses haben andere Worte, besonders wenn man sie mit den früheren Selbstzeugnissen über seinen neuen Stil bei der Arbeit am Wallenstein vergleicht. Er bekennt, wie sehr er hier wieder mit dem eigenen Selbst in der Arbeit lebt. „Schon der Stoff erhält mich warm; ich bin mit dem ganzen Herzen dabei; und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoffe kämpfen mußte." Ganz ähnlich ein andermal: „Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen." Wenn es denn hiernach auf die Schillersche Weise eine Konfession ist, wie es sämtliche Dichtungen Goethes sind, so mag sich daraus erklären, was Schiller mit offenbarer Genugtuung an Körner berichtet: „Goethe meint, daß es mein bestes Werk sei."

5. Die Tragödie.

Jetzt verstehen wir die Einführungsszenen des Dramas: das Wunderbare soll unter den Menschen erscheinen und uns selber mit dem vollen Gefühl des Wunders durchdringen. Übernatürlich wirkt, was nach der Verkettung der natürlichen Bedingungen sich

in keiner Weise erwarten ließ. Aber das allein genügt noch nicht. Hinzukommen muß, daß, wenn es nun da ist als das Unerwartete, das alles Hoffen Überfliegende, — daß wir es dann begreifen als das einzige, das uns not tat, nach dem unsere Seele sich gesehnt hat, ohne daß sie es sich doch zu gestehen wagte, ohne daß es in ihr Bewußtsein trat. Das eben ist das Wunder, daß etwas unsern tiefsten Wunsch erfüllt, wo wir noch garnicht zu wünschen anfangen konnten. So hebt es uns aus den engen Schranken des Natürlichen in die Fülle des schenkenden Gottes. Genau in diesem Sinne gestaltet Schiller die erste Erscheinung Johannas unter den verzagten Franken. Die Niedergeschlagenheit wächst vor unsern Augen; immer neues Unglück kommt hinzu. Da bringt sie den ersten Sieg, und mit dem Siege kommt das Vertrauen. Aber woher kommt das denn? von keiner der Kräfte, auf die man noch hoffen konnte. Wie aus dem Nichts ist es da. Denn das kann niemand ahnen, daß hier eben die Kraft ist, die ganz allein Rettung bringen kann, die retten muß, das ungebrochene Vertrauen Frankreichs zu sich selber, die tief verborgene Kraft des vaterländischen Gedankens. Dieser ist es, der sie nun alle in ihrer Hoffnung wieder herstellt. Lauterer himmlischer Glanz umfließt die Gestalt und verbreitet sich von ihr über alle, die ihr nahen. Das Wunder Gottes erscheint unter den Menschen.

Auch die tragische Wendung für das Schicksal der Johanna liegt hier vorbereitet. Dem Himmlischen ist auf Erden der Weg der Tragödie beschieden. Das gewöhnliche Leben erträgt auf die Dauer das Überirdische nicht. Wenn es erscheint in der Not, da nimmt man seine Erlösung gern, und alle Herzen fliegen ihm gläubig zu. Hat es aber seine Mission getan und tritt das mittelmäßig Wirkliche wieder in seine Rechte, dann hört für das Heilige Bedürfnis und Verständnis auf. Die Alltäglichkeit verschließt sich gegen den Anspruch, der jetzt nur noch lästig wirkt. Ja, man will nichts mehr davon wissen, daß man

die Wirkung eines Außerordentlichen verspürt und angenommen hat. Die Tragödie der Johanna ist die Tragödie der Träger der großen Mission, wie sie in allen Krisen des Völkerdaseins und weltgeschichtlichen Katastrophen sich wiederholt. Solange seine Sendung den Genius trägt, zwingt er alle Geister. Wenn aber seine Aufgabe erfüllt ist und fortfällt, dann fehlt ihm selber die Lebensluft, und unter den Menschen hört die Scheu vor dem Genius auf. Der natürliche Haß des Gemeineren gegen das Höhere, des Gewöhnlichen gegen das Außerordentliche tritt in seine Rechte. Dies ist das tragische Lebensschicksal, das den wahrhaft Großen bereitet ist, denen, in welchen der Wille einer Epoche sich mit göttlicher Kraft offenbarte und hervorbrach. Um so furchtbarer ist für sie nach Erfüllung ihrer Mission die Leere des Daseins. So erscheint hier wieder das Leben selber als Tragödie. Auch in der Größe göttlichen Lebens zu wirken bedeutet für den armen Menschen ein Verhängnis.

Schiller gibt seiner Jungfrau die innere Geschlossenheit des Menschen, der von dem Wehen eines erhabenen Gedankens wie von einem Schicksal dahingetragen wird. Wie sie den andern ein Wunder ist, so ist sie's auch sich selber; ganz ist sie in der Hand ihres Gottes, — nur sein Gefäß, sein Werkzeug, nirgends an das Natürliche gebunden, die reine Idee des sich rettenden Frankreich. Alles an ihr ist eine eiserne Kette der Notwendigkeit. Dies innerlich Notwendige in ihrem Sein macht ihre Unwiderstehlichkeit, mit der sie Heere niederwirft, Geister und Seelen der Menschen bezwingt und in sich selber die Zuversicht in der Demut der Himmelsbotin behält.

Auch alle ihre Volksgenossen erfahren ihr Wirken allein als eine Schickung Gottes. Aber als bis auf einen einzigen Kampf, nach dem Reims dem Könige zum Krönungszuge die Tore öffnen muß, die Arbeit getan ist, da stellt nach all dem Außerordentlichen das Leben sich in seinem alltäglichen Stile wieder her. Die gewohnten Gedanken und Auffassungen nehmen von den Menschen

Besitz. Johanna ist für sie nur noch ein Mädchen, sie forschen nach ihren irdischen Beziehungen, und ihr erster Gedanke ist, sie zu verheiraten.

Aber was das Schlimmste ist, in ihr selber verliert sich das Gefühl der Sicherheit und Notwendigkeit. Ihre Aufgabe war ihre göttliche, sie über alles fortreißende Seele. Die Aufgabe ist erledigt, seelenlos steht sie da, in ungeheurer Aushöhlung. Sie kennt sich nicht mehr, — sie ist nicht mehr sie, nicht mehr das Wunder der Idee, denn das hat seinen Gegenstand verloren. Und die entsetzliche Angst zu versinken drückt ihr Gemüt. Sie ruft nach der Schlacht: „Befiehl, daß man die Kriegstrommete blase. Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille."

Das Übernatürliche, das in ihr erschien, wird freilich zugleich als das Unnatürliche offenbar werden, sobald es seine Rechtfertigung nicht mehr findet in dem Werke, das geschehen muß. Dann wird es sich rächen wie jede Unnatur. Als Prophetin und Trägerin der Vaterlandsidee kannte sie nur Volksgenossen und Feinde. Da die Schicksalskraft von ihr fällt, bleibt das Weib zurück. Im Sinne Schillers könnte man sagen: da der reine Geist aus ihr gewichen ist, tritt die sinnliche Natur in ihr Recht. Nun sieht sie in dem Engländer Lionel nicht den Feind, sondern den Mann. Was sonst als höchstes Glück das Weib in seinem Wesen vollendet, wird ihr, die allem Weiblichen entsagt hat, Verderben und Tod.

Die schöne Einheit mit sich selbst ist verloren, die das Wesen des Ideals ist. Dies ist das Furchtbare, daß sie sich selber unbegreiflich und zum Entsetzen wird. In erschütternder Größe hat Schiller diese Tragödie zu Ende geführt — des Menschen, dem sein Leben genommen ist mit seiner Mission, und der nun in sich selbst wie in einen leeren Abgrund starrt. Johanna ist eine zu schlichte Natur, als daß sie zu reflektieren verstände. Ihre Art ist, mit in sich geschlossener Seele hinzunehmen und zu erfahren. Und so erfährt sie erst die Schicksalsgewalt, die ihre

Sendung ihr gibt, und dann das Verderben, das in ihrem Falle über sie kommt. Sie hat nur das Gefühl: ich bin nicht mehr ich; es ist alles vorbei; Gott, der mich erhoben hat, hat mich sinken lassen. Wenn man nur ganz verschwinden könnte in das Nichts! So gewohnt ist sie, in allem, was ihr begegnet, Gottes Schickung zu sehn, daß sie ohne Klage, ohne Rechtfertigungsversuch auch die grenzenlose Erniedrigung hinnimmt. Tun und Dulden, alles ist ihr von Gott gesandt, alles läßt sie über sich ergehen wie in dem gewaltigen Wehen einer von außen durch sie und auf sie wirkenden Macht. Weiß sie doch allein, wie sehr sie von dem Herrn der Himmel verlassen ist. Die ungerechte Anklage des Vaters ist für sie ein Gericht Gottes. Sie spricht es aus: „Verdient ich's, die Gesendete zu sein, Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte?" In ihrem unbegreiflichen Verstummen zeigt sich die stille Demut der noch ganz naiven Natur, die sie einst befähigt hat, als Gottes Werkzeug dem Vaterlande zu sein, was sie ihm war. Sie ist in dem Urgrund ihrer Seele unverändert rein und still geblieben.

So kann es auch nur eine Erlösung, nur ein Ende für sie geben. Sie muß ihrem Volke wieder notwendig werden in ihrer gottgegebenen Mission. Unter neuer Not und Gefahr, — wieder in die Reihen der Streiter geworfen wie der Sturm ist sie aufs neue sie selbst. Ihr wird die Genugtuung für alles, was sie litt, und die Wiederherstellung ihres Verhältnisses zu ihren Kampfgenossen und ihrem Vaterlande, daß sie sterben darf in dem letzten Kampf. Sie wird nicht wieder im Alltag versinken. Im Siegeszuge ihrer Sendung ist sie dahingesunken, eins mit sich selbst und eins mit ihrem Gott. Es ist das einzig schöne Ende für die Prophetin der Vaterlandsidee und der Befreiung, das einzige Ende, bei dem sie in ihrem Wesen bleibt und sich erfüllt. Der letzte Akt, schreibt Schiller an Goethe, „erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist,

so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher."

Keine Schillersche Gestalt hat so viel Rührendes wie diese Jungfrau von Orleans, — das träumende Kind in seiner Reinheit und Unschuld, das, da es in den Himmel hinaufgehoben war, erfahren muß, wie fremd und fern einander Himmel und Erde sind. Sie war das rechte Sonntagskind und muß am ewigen Alltag des Daseins zu grunde gehen. Nirgends bei Schiller sonst ist die Schuld so sehr die Schuld des Lebens selber. Ihre ganze stille Schönheit bleibt dieser reinen Natur, ja vertieft sich nur in ihrem Leid.

Aber auch keine Tragödie ist so herausgeschrieben aus der tiefsten Lebensempfindung Schillers wie diese vom Erdenlauf der Idee. Sobald die Idee Mensch wird, ist die Tragödie da. Denn immer wieder muß sie sich verlieren in der Kleinheit und Alltäglichkeit. So weckt das Leben dem Idealisten eine elegische Empfindung. Wie Maria Stuart eine Satire ist, so ist die Jungfrau von Orleans eine Elegie.

Seltsam, wie dem Dichter in seiner Reife Entwürfe der Jugend wiederkehren. Die Jungfrau von Orleans ist, was der Fiesko sein sollte, die Elegie von der Größe und ihrem Fall. Wie hat sie sich in der reifen Weltanschauung Schillers vertieft! Die Idee tritt als das absolut Große ins Leben hinein. An der absoluten Größe hat er jetzt den elegischen Gedanken durchgeführt. —

6. Die Engländer.

Als das Gegenspiel der Idee sind von Schiller die Engländer gestaltet, als der Kontrast jener Welt, die mit der Jungfrau gegeben ist. Auch hier sucht der Dichter für seine Darstellung wieder die Vollständigkeit des Bildes, die uns das Gefühl gibt, der Totalität des Lebens selber gegenüberzustehn. Wenn bei Johanna alles Glaube und Hingabe ist, so regiert bei den Engländern die kalte

Macht des Nutzens. Dem idealen Schwung Johannas steht in den Engländern die schroffe und harte Wirklichkeit gegenüber. Kein Schimmer der Idee leuchtet in diese Scharen hinein. Sie hält nichts zusammen als Herrschsucht, Habgier und Erfolg. So ist der gewaltige Talbot der bloße Verstand in seiner kahlen Nüchternheit, Lionel der bloße physische Mut, Isabeau die rohe Natur, die eigentlich Unnatur ist. Wie Himmel und Erde ist der Abstand von Johanna zu jenen, wie Ideal und Wirklichkeit. Schiller vergeistigt das bloß Historische in hoher Symbolik zu einem Bild vom Leben, wie es ewig war und ist, einem sprechenden Bild lebendiger Gestalten. Er konnte wirklich sagen, wie er an Goethe schrieb: „Das Historische ist überwunden, und doch, soviel ich urteilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt." —

7. Art und Grenzen der Schillerschen Kunst in der Jungfrau von Orleans.

Es ist in Schillers Art etwas, was ihm ein dichterisches Problem, wie das der Jungfrau von Orleans, eigentlich wenig gemäß macht. Daß er den Stoff in wahrhaft dichterischer Weise zurechtgelegt hat, ist keine Frage. Nun aber liegt doch alles daran, daß das wunderbare Mädchen wirklich in jedem Augenblick uns den Eindruck mache der herben, einfachen, elementaren Natur, die eine ihr selbst erstaunliche Schickung über sich hinausgehoben hat, die, unfähig jeder Reflexion, halb willenlos in der Hand der Schicksalsgewalten erst Größe, dann Erniedrigung, endlich den Aufschwung im Tode erfährt und immer das gleiche rührende Kind bleibt. Daß sie in jedem Augenblicke völlig naiv erscheine, das ist geradezu die Bedingung, unter der allein diese Dichtung in ihrer Wahrheit hervortreten kann. Kein Schillersches Drama nun ist so voll von gehäuftem Glanz, ja von Prunk wie dies und so sehr auf die theatralische Repräsentation hingearbeitet; überall wogt es von den prächtig sich darstellenden Massen. Es han-

delt sich ja um ein Volk, das jubelnd den großen Festtag seiner Geschichte erlebt. Fast scheint es kein Zufall zu sein, daß ein großer Festzug und seine Vorbereitung ganz eigentlich im Blickpunkt der ganzen Gestaltung steht. Nirgends verleugnet sich in allen diesen Dingen Schillers großer und mächtiger Griff. Wenn er das glänzende Theaterbild hier mehr als sonst im Auge hat, so gibt er seinem Werk auch eine unwiderstehliche Theatergewalt. Aber es könnte doch sein, daß das gehäufte Schaugepränge nicht immer zu der stillen Heiligkeit dessen passen will, was die Jungfrau erfährt, und daß sie selber dann schließlich anfängt das zu tun, was zu ihr am wenigsten paßt, — nämlich zu repräsentieren und mit der Bewußtheit des Weltmenschen zu reflektieren. Daran mag es liegen, daß das Werk als Theaterstück seine unverwüstliche Lebenskraft immer wieder beweist, daß es aber als Dichtung viel Angriffe und Abneigung erfahren hat.

In einer prachtvollen Größe des Stils ist das Bild des bäuerlichen Lebens im Vorspiel gestaltet. Der ehrwürdige Hausvater unter den Töchtern und Schwiegersöhnen mit der ganzen Reife und Stille altväterischer Weisheit wirkt völlig wahr und gibt uns das Bild der urwüchsigen Mächtigkeit der Zustände, aus denen das Naturkind kommt. Sogar die Stanzen der Johanna, so sehr sie uns in eine künstliche Welt konventionell dichterischer Formen versetzen, lassen uns den Hauch der erstaunlichen, in eine überirdische Welt der Wunder versetzenden Offenbarung spüren, wenn sie mit heißer Innigkeit gesprochen werden in dem schlichten und demütigen Ton des über ihr Begreifen begnadeten Mädchens, und wirken ohne eine Spur von Deklamation. Mit untrüglicher Treffsicherheit vollends ist ihre Einführung am Hofe des Königs gestaltet, wo sie mitten in der Trauer ob der sich häufenden Schicksalsschläge als das Wunder erscheint, und in alle Herzen kommt neues Leben. Dies alles ergibt sich so deutlich in der künstlerischen Erscheinung wie wahr in der psycho-

logischen Durchführung. Es zwingt zum Glauben. Jedoch nun steht sie plötzlich mit der Prophetenmiene da nicht nur als die, welche Rettung kündet und ist, sondern die auch ins Verborgene sieht und ganz bestimmte Vorgänge der Erfahrungswelt kennt, von denen sie weder Zeuge war noch gehört haben kann: das einsame Gebet des Königs, den Tod des englischen Feldherrn. Das ist etwas schlechthin Übernatürliches, für das wir kein Verständnis haben. Sofort wirkt es, als wolle sie uns in Erstaunen setzen. Das zwingend Glaubliche hört auf. Und die Wirkung ist im besten Fall ein kalt ablehnendes Erstaunen.

Nun fährt sie wie der Sturm in das feindliche Heer. Sobald die Engländer geschlagen sind, hört die Einigkeit der Feldherrn auf. Nur der Erfolg hielt diese rohen Eroberer zusammen. Alles wieder vollkommen wahr und überzeugend! Aber dann kommen die Szenen des Montgomery. Sie sind mit einem starken Aufwand literarischer Kultur ausgestaltet in den Nachklängen zugleich homerischer und sophokleischer Poesie und als Versuch der Erneuerung alter Dichtungsstile zweifellos von großer Schönheit. Nur gehören sie damit dann auch in eine künstliche und literarisch bereits zugestutzte Welt. Sie zeigen, wie die Jungfrau, sich selber wunderbar, als eine blinde Schicksalsmacht vorwärts getrieben wird durch Taten hindurch, die dem Mädchen sonst ein Greuel wären. Um ihrer schicksalsvollen Erscheinung willen trägt der Auftritt das Gewand der Trimeter, in Erinnerung an die antike Tragödie mit ihrem hohen Geist des Schicksals. Wenn Johanna aber selbst mit Staunen von dieser ihrer Schicksalsgewalt deklamiert, dann verliert sich in einem Geist ruhiger Reflexion die naive Heldengröße, und wir sehen mit Grauen auf das kalt mordende und abschlachtende Mädchen. Solche Stellen sind erdacht, nicht lebendig gefühlt, ebenso wie die Schlußszenen des Aktes mit Burgund, den ihre Überredung der französischen Sache wiedergewinnt. Wir sollen die Kraft der Idee

wirksam sehen wie bisher im Haß, so jetzt in der Liebe. Aber auch hier vermissen wir die seelische Vermittelung. Es ist abermals eine übernatürliche Wirkung, die uns nicht zum Glauben zwingt. Der Gedanke der Mission, zu der die Jungfrau erschienen ist, scheint nicht übergegangen in unmittelbares, unwillkürliches Leben.

Auch liegt eine ganz besondere Schwierigkeit für die Gestaltung an der Stelle, an der die Dichtung in die Tragödie hinübergeleitet wird. Bis dahin getragen von ihrer heiligen Sendung findet sich die Jungfrau nun in ihrer armen Menschlichkeit. Was kann hier geschehen? Die Versöhnung Burgunds mit dem König — das ist eine höfische Repräsentationsszene. Das Kämpfen, Siegen und Führen ist vorbei. Was bleibt für Johanna? Das Seherische, das schon in den ersten Akt etwas Äußerliches hineingebracht hat, und dazu hier in der unglücklichsten Form der Prophezeiung einer Zukunft, die für uns, die Hörer, Vergangenheit ist? Wir empfinden das peinlich als deklamatorische Pose. Zu viel Bewußtheit ist mit einemmal in dem schlichten Bauernkind. Wenn Johanna aber fühlt, daß diese Stille, dies Einschlafen ihrer Lebensarbeit ihr den Atem versetzt, da berührt uns das elegische Gefühl menschlicher Größe, das die Seele dieser Dichtung ist. Freilich aber trug sie das übernatürliche Amt so leicht. Wir hatten so wenig den Eindruck, daß es sie verhängnisvoll herauszwingt aus den Schranken ihrer und der weiblichen Natur. Darum fehlt es hier, wenn sie in Lionel zum erstenmal den Mann sieht, so ganz an einem Übergang. Es ist der Mensch in ihr, d. h. es ist etwas völlig Neues, was da ins Spiel tritt. Überall begreifen wir den dichterischen Gedanken, und wie er aus der Tiefe der Schillerschen Problemfassung gegriffen ist; aber wir verstehen auch überall die großen Schwierigkeiten für die Darstellung. Es fehlt an der bannenden Notwendigkeit, an einer unablässig fortschreitenden innerlichen Entwicklung. Man verliert die Empfindung nicht, daß ein mehr epischer Stoff von äußeren Begebenheiten mit

virtuosem technischem Können in die Szenenfolge gezwungen sei. Auch die Erscheinung des schwarzen Ritters ist doch ein gar zu äußerliches Mittel, um uns in die Stimmung von einem großen Verhängnis hineinzubringen, das sich jetzt bereiten will.

So steigen wir zu der entscheidenden Szene empor, in der der Festesjubel ihres Volks Johanna selbst zur fürchterlichsten Stunde des Lebens wird. Ihr großer Monolog in seinen kunstvollen Stanzen, seinem bewußten Wechsel von Arie und Kantilene, vollendet eigentlich den Eindruck der großen Oper, die sich hier abspielt. Ihr ganzes Leid wird Thema einer effektvollen Deklamation. Hier am entschiedensten treten wir aus der Wahrheit der Gestalt und ihres Schicksals heraus. Nun aber sind wir herangeführt an die Stelle, an der die Tragödie selber zu ihrer bedeutenden, von Schritt zu Schritt notwendig weiter sich entfaltenden Entwicklung kommt. Jeder Zug hat wieder seine volle Sicherheit. Im Bewußtsein des reinen Kindes, das die Einheit mit sich selbst verloren hat und sich nicht mehr versteht, erleben wir den Schmerz des Trägers der Idee, die gegenstandslos geworden ist. Wie die Jungfrau sich fremd fühlt in all den Festlichkeiten und der Sorel sich verrät, — wie sie im Wiedersehn mit den Geschwistern meint: es war alles ein Traum, und vor dem Vater kein Wort der Rechtfertigung, der Klage, geschweige des Zornes hat, das ist die von ihrem Gott Verlassene, die in endlose Leere starrt, aber noch jetzt in allem Gottes Willen ehrt und duldet. Sie muß erfahren, wie Menschen und Leben das Heilige nicht ertragen. Du Chatel, dem sie das Leben, Burgund, dem sie die Seele gerettet hat, fallen zuerst von ihr ab. In dem ausgebreiteten Glanz der Freude, die allein ihr Werk, ist für sie kein Platz mehr. Sie ist verstoßen und allein. Und das alles entfaltet sich nicht allein mit rauschender Pracht, sondern wirklich mit einer erhabenen Größe des theatralischen Ganges, mit souveräner Herrschaft über die großen bewegten Massen, in dem klarsten Gegeneinanderabsetzen auch der Motive: gedankenloser Trubel, stille

Mitfreude, einfache Treue, dumpfes Grauen, Wankelmut und schmählicher Verrat, tiefer keuscher Schmerz. Der altväterisch dumpfe Sinn des Vaters lehnt sich mit Grauen gegen das unglaublich Außerordentliche auf.

Nun setzt die erschütternde Entwicklung keinen Augenblick mehr aus. Wir sehen die Jungfrau auf der Flucht, allein von dem treuen Liebenden begleitet. Aber die Verstoßung als Schicksal des Himmels tragen heißt ja schon wieder mit dem Himmel in Zusammenhang sein und ihn wieder finden, den sie verloren hatte. Im schweren Dulden kehrt sie zu ihrer uranfänglichen Seelengröße zurück. Da kommt ihr noch einmal wieder, was ihre Kraft war. Sie gab den Franzosen den Glauben und damit den Sieg. Jetzt da sie fort ist, ging der Glaube verloren, und die Not kehrt zurück. Noch einmal schreit alles nach dem Wunder; zum letzten Mal wird die Botin Gottes von übernatürlicher Kraft getragen — zum Siege und zum Tode. Sie stirbt im Dienste ihres Gottes, und noch im Sterben ein rührendes Kind spricht sie zu den beschränkten Ihren nicht empört, nur liebend und dankbar. Ihr Tod verklärt sie: die Jungfrau, in der der Himmel ein Wunder tat, geht in den offenen Himmel ein. —

Die „Jungfrau von Orleans" bedeutet in der Entwicklung des Künstlers Schiller einen kritischen Punkt. Die Kraft in der Bezwingung eines widerstrebenden Stoffes ist eine außerordentliche. Aber auch seine Gewaltsamkeit, ja geradezu die Gefahren seiner reifen Dramatik treten einmal grell hervor. Mit welcher Größe hat er das Ganze gestaltet zu einer Dichtung vom Vaterlandsgedanken, von der Wunderkraft der vaterländischen Idee und in diesem Sinne ein ganzes nationales Dasein vor uns aufgetan, aber sein Bild dann doch aus dem bloß Geschichtlichen hinaufgehoben in die Region eines ewig wahren Liedes vom Menschenleben. Was er gestalten sollte, war auf der einen Seite ein wehmütiges Stück Seelengeschichte, auf der andern das

Bild eines um Ehre, Freiheit und Existenz kriegerisch ringenden Volks. Nun hat es ein großes Interesse zu sehen, wo für unser Gefühl die zwingende Gewalt dichterischen Lebens aufhört. Wenn die Jungfrau demütig die Begnadigung ihrer nationalen Mission erfährt, wenn sie durch ihre Tat neues Leben und neuen Mut in ihren Volksgenossen weckt, wenn sie endlich den furchtbaren Rückschlag der nachlassenden Spannung erfahren muß, dann aber, da ihre Aufgabe ruft, sich wiederfindet, — das sind innere Entwicklungen, seelische Erfahrungen, und wir stehen unter dem Eindruck bedeutender Erlebnisse, hoher Poesie. Wenn aber ihr Glaube seine Wunder tut, sehen und erleben wir doch eben nur ein äußeres Geschehen, ein Abschlachten oder ein Überreden mit dem Munde. Da breitet sich der kriegerische Tumult und die epische Natur des Stoffes wird deutlich; die Innerlichkeit der Entwicklung aber setzt aus. Nicht anders, wenn die Jungfrau Prophezeiungen spricht oder den eigenen Zustand deklamatorisch betrachtet aus einem höchst gebildeten Geiste heraus: wir sehnen uns nach der Einfachheit der ländlichen Natur. Schillers rationale Helle fügt sich nicht zu dem rätselhaft Dunkeln und Dumpfen, ohne das eine Seele wie die der Jeanne d'Arc kaum zu denken ist. Dann kommen Szenen, die an äußeren Bühnenlärm wenigstens streifen, Momente, die uns ein wenig leer erscheinen, obschon der starke Zug der großen Natur Schillers sich auch dann nicht verleugnet. Schließlich sind es doch wohl nur die Schattenseiten der höchsten Sicherheit in der Theaterkunst. Man weiß auch nicht: sind es Zeichen der in schneller Kühnheit hingeworfenen Arbeit? sind es Anzeichen eines vorübergehenden Erlahmens, das so natürlich wäre bei dem todkranken Mann? Oder endlich: hat er mit seinem durchdringenden Blick diesem Gegenstand angesehen, daß er nur unter naiven und einfachen Menschen möglich war? hat er ihn darum auch für naive und einfache Menschen in all seinem Glanz zurechtgestellt in einer bewußt naiven und einzig für die Bühne gewollten Kunst, —

als Künstler völlig zufrieden mit der praktischen Lösung dieser neuen theatralisch-technischen Aufgabe und ziemlich ohne Rücksicht auf den nachprüfenden Hochmut der „Literatur"?

Als Ergebnis bleibt immer bestehn, daß er in jedem Werk das Leben auf eine neue Weise nimmt, das wirkliche Leben, nicht vorgefaßte Ideen. In jedem finden wir eine andere Art der Menschenauffassung und Menschendarstellung, je nach der dichterischen Aufgabe eine andere Form und dramatische Technik. An Stelle der Strenge der Maria Stuart tritt hier die weite Spannung des Rahmens und der Motive. Wie dort alles künstlich und versteckt, ist hier alles einfach und tagesklar. An jedem Werk wird Schiller ein neuer Künstler. —

8. Kulturgeschichtliche Bedeutung.

Unwillkürlich schweift der Blick von hier nach verschiedenen Seiten. Wir erinnern uns, wie die Schweizer Kritiker Bodmer und Breitinger als die eigentliche Aufgabe der Poesie die Darstellung des Wunderbaren lehrten. Es war die erste verkümmerte Ahnung von der höheren Welt des Erhabenen, die sich in der Dichtung auftun kann und soll. Da gab denn Klopstock seinen Himmel der christlichen Wunder, in theologischer Grundanschauung noch ganz befangen. Wie am Ende dieses Wegs steht Schillers Werk, ein ungewollter Abschluß früher Ahnungen.

Bedeutsamer ist die Stellung des Werks in der Geschichte des Vaterlandsgedankens in Deutschland. Schiller nimmt ihn hier noch ganz kühl und sachlich als einen Vorwurf für seine Dichtung. Er ist für ihn nicht mehr als eine dichterische Idee. Kaum ein persönliches Gefühl zittert dabei mit. Und dennoch steht wohl gerade dieses Drama unter dem Eindruck der Zeitgeschichte. Das Bild des jungen Generals, mit dem plötzlich eine neue Kraft in die Franzosen kam, arbeitet mit. Und für uns deutet es denn doch vorwärts auf die Zeit der Erhebung,

als der Glaube an das Vaterland auch bei uns Wunder tat. Kein heiliges Mädchen ging als Botin des Himmels unſern Heeren voran. Es wollte alles erkämpft ſein im nüchternen Einſetzen der eigenen männlichen Kraft. Oder doch? gingen ſie nicht dennoch auch in den Kampf in dem Selbſtgefühl des erſtarkten deutſchen Geiſtes, geführt von all den lichten Geſtalten, in denen die ſchöpferiſche Urkraft des Deutſchtums einen neuen Ausdruck fand? Dann wäre unter den Führern doch auch ein heiliges Mädchen geweſen, das nun gegen das eigene Volk ſtritt, nämlich Schillers Jungfrau von Orleans.

Drittes Kapitel.

Die Braut von Meſſina.

Nach der Vollendung der „Jungfrau von Orleans“ (16. April 1801) reizte es Schiller, wie er bereits am 13. Mai an Körner ſchrieb, ſich in der einfachen Tragödie nach der ſtrengſten griechiſchen Form zu verſuchen. Mit der Erfindung war er im reinen; am 28. Juni gedenkt er in acht Tagen an die Ausführung zu gehen. „Der Plan iſt einfach, die Handlung raſch.“ Es gab aber eine lange Unterbrechung. Neben den erſten Entwürfen der „Braut“ gingen ſchon weitere Pläne her, Warbeck, die Malteſer und andere minder entwickelte Stoffe; die Gräfin von Flandern, der Tell traten ſpäter hinzu. Dazwiſchen kamen noch die Theaterbearbeitungen der Turandot, der Iphigenie, des Nathan. Der Winter in Weimar war außerordentlich zerſtreuend; die Krankheitsanfälle folgten faſt ununterbrochen. „Leider“, bekannte Schiller ſeinem Körner am 17. März 1802, „habe ich dieſen Winter ſo viel als nichts getan.“ Am 29. April 1802 — demſelben Tage, an dem ſeine Mutter in der Heimat ſtarb — bezog er ſein eigenes Haus (das jetzt ſogenannte „Schillerhaus“). Erſt im Sommer wurde die Anziehung ſo ſtark, daß ſie ihn nicht mehr losließ.

„Ich habe noch bei keiner Arbeit so viel gelernt", schrieb er an Goethe, „als bei dieser. Es ist ein Ganzes, das ich leichter übersehe und auch leichter regiere; auch ist es eine dankbarere und erfreulichere Arbeit, einen einfachen Stoff reich und gehaltvoll zu machen, als einen zu reichen und zu breiten Gegenstand einzuschränken." Er sehnte sich, bald einmal wieder eine Arbeit fertig zu sehn, und fand einen großen Stachel in der Annäherung an die antike Tragödie, die ihm durch Stolbergs Übersetzung von vier Trauerspielen des Äschylus gerade wieder nahe gebracht war. Am 1. Februar 1803 konnte er im Kalender eintragen: „Heute habe ich die Braut vollendet." Am 20. März dankt er dem Schauspieler Genast für die vortreffliche Vorstellung von gestern. Hochbefriedigt schrieb er am 28. März an Körner: „Was mich betrifft, so kann ich wohl sagen, daß ich in der Vorstellung der Braut von Messina zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie bekam. Der Chor hielt das Ganze trefflich zusammen, und ein hoher furchtbarer Ernst waltete durch die ganze Handlung. Goethen ist es auch so ergangen, er meint, der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden."

Die Braut von Messina bedeutete für Schiller wiederum ein neues künstlerisches Experiment. Wie Einatmen und Ausatmen folgen bei ihm die freier ausgebreiteten und die streng zusammengehaltenen Stücke. Auf den freien Wurf der Jungfrau von Orleans folgt die streng gehaltene Braut von Messina.

1. Die dichterische Grundanschauung.

Die besondere Kunstaufgabe der Braut von Messina war: eine Tragödie zu schaffen, die in jedem Zuge reine Dichtung ist und in der die reinste Form des Tragischen heraustritt. Dies konnte nach Schillers Bekenntnis von dichterischen Dingen nicht anders möglich sein als in einer Belebung des griechischen Trauerspiels. In Wahrheit gibt denn das neue Werk die allerwünschens-

werteſte Klarheit über Schillers Auffaſſung des Tragiſchen überhaupt und zumal über ſein Verhältnis zur antiken Tragödie.

Mit den erſten Worten tritt der beſondere Charakter hervor. Sonſt — in Wallenſtein, Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans — beginnen die Schillerſchen Schauſpiele mit einer lebendig einführenden und bewegten Szene, in der ſchon etwas zittert von dem Konflikt und der Spannung der Menſchen. Hier tritt allein die ſchwarzgekleidete Geſtalt der Fürſtin vor unſere Augen. Nicht von vornherein ergreift uns der Kampf. Eine größere Ruhe des Schauens herrſcht, etwas Abgezogenes, eine Stimmung, wie ſie dem Werk entſpricht.

Sonſt taten ſich geſchichtliche Verhältniſſe auf und verſetzten uns in die große Welt, in ein beſonderes hiſtoriſches Lebenselement, in die Armee oder an den Hof oder unter das ganze Volk in ſeiner nationalen Erregung. Hier umfangen uns Zuſtände wie aus den erſten Anfängen der Geſchichte. Da herrſcht die ſtrenge Sitte, welche die Witwe vor der Welt in ſtillen Mauern verbirgt, eine Sitte, die gleichſam noch Ausdruck der Natur ſelber iſt. Die lange Rede der Iſabella öffnet uns den Blick in lauter Lebensverhältniſſe einfachſter Art: das Bild des verſtorbenen Gatten taucht vor uns auf, der machtvoll dieſe Menſchen beherrſchte und den Haß der Brüder niederhielt. Fürſt und Volk, Mutter und Söhne — über dieſe uranfänglichen Beziehungen blicken wir nicht hinaus. Ein einziges tragiſches Motiv waltet: der Haß der Brüder, ein unwiderſtehlicher Haß wie eine geheimnisvolle Schickung der gewaltigen Natur. So ſtehen die beiden Gruppen einander gegenüber: Herrſcher und Untertanen, unter den Herrſchern Mann, Vater, Mutter, Söhne, Brüder. Es ſind die einfachſten und wurzelhaften Verhältniſſe des Lebens, die einfachſten Motive.

Noch, könnte man ſagen, gibt es kein Vaterland, geſchweige denn daß alle die andern verwickelten Geſellſchaftszuſtände vor-

handen wären, Hof, Armee und wie sie heißen. Wenn der Dichter sonst aus dem Verwickelten das einfach Menschliche herausarbeitet und im einfach Menschlichen uns das Walten des Schicksals vor Augen führt, — hier gibt es noch nichts Verwickeltes und das Leben erscheint noch in seiner einfachen Menschlichkeit. In das Ursprüngliche, in ein noch ganz natürliches Dasein werden wir hineinversetzt, um — so könnte man sagen — an einem Leben an sich das Schicksal an sich zu erfahren.

Einfach wie die Einführung ist der Fortgang. Die Fürstin schaut hinaus auf das aufbrausende Messina. Die Söhne hat sie herbeschieden, um sie zu versöhnen. Das Jubeln kündigt ihr Kommen an. So strömt hinter den Mächtigen der Erde das primitive dumpfe Volk. Ganz in den ruhigen Stimmungen bewegt sich und hält uns der Chor.

2. Der Chor.

Noch ist das Innenleben dieser Menschen nicht so entwickelt, daß es zu seiner Entfaltung die Stille brauchte. Öffentliche Mächte, die sie sind, haben sie fast überall das Volk um sich und als dessen Vertreter den Chor. Es ist ein Volk einfacher Menschen, und in einfachen Anschauungen bewegen sich daher die Worte des Chors. Als dumpfe, beschränkte Masse erscheint dieses Volk in dem Haß der Halbchöre gegeneinander ebensosehr wie in der schnell eintretenden Beruhigung. In ihrem Haß sind diese Menschen nicht selbständig, sondern nur das Echo des Herrn, nur Volk. So versetzen uns die Chöre in die urwüchsigen Zustände, in denen der Führer die Herde hinter sich herzieht. Von elementarer Einfachheit ist auch ihr sittliches Denken, auf wenige Grundbegriffe beschränkt und gebunden. So fürchten sie den Eid als den „furchtbarsten unter den Göttern der Hölle".

Aber in dem Chor klingen auch die Bilder und Ereignisse wieder, die wir sehn und erleben, und setzen sich in Stimmung

und Anschauung um. Nichts bleibt dumpf und dunkel in dieser dichterischen Welt. Hier wird der Chor zum hervorragenden Werkzeug der Kunst, zu dem großen Mittel, das Bild in allen Zügen lebendig zu machen und zu runden. Noch fehlt uns etwas in unserm Verständnis: die Natur, in der diese Menschen leben. Da steigt nun in einem weiteren herrlichen Liede des Chors vor uns auf das glückliche, reiche, sonnige Land. Die Herrscher sind Fremde, Räuber und Überwinder. Hier scheinen die Gedanken selber hinüberzuwachsen ins Elementare. Älteste Erfahrung und Weisheit liegt in den Sätzen. „Nicht wo die goldene Ceres lacht und der friedliche Pan, der Flurenbehüter, Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht, da entspringen der Erde Gebieter." Wie die frühste Empfindung bei allem geschichtlichen Leben klingt das Lied von den Gefahren der Höhe und dem Vorzug der sicheren Dunkelheit. Mächtige Naturbilder kleiden die starken Gefühle ein. Wir ziehen noch den späteren Chor heran nach dem Abschluß des neuen trügerischen Friedens. Krieg und Friede treten einander gegenüber. Liebe, Jagd und Meeresfahrt werden die Stunden der wider Erwarten gewonnenen Muße füllen. Es sind die Formen des urgeschichtlichen Lebens, die Genüsse des Naturmenschen. In verschwenderischer Fülle stellen sich Schiller die Gedanken, Gefühle und Bilder der menschlichen Urzustände ein.

Zuvor — in der Szene der Mutter mit ihren Söhnen — arbeitet der Chor als die Stimme der künstlerischen Gestaltung selber das herrliche Bild heraus, so daß es in seinen ruhig ausgeschwungenen Linien lebendig in unser Bewußtsein tritt als die Krone alles Lebens und selbst des religiösen Gefühls: — das Bild von der Herrscherin, der Mutter mit ihren Söhnen. Auch hier findet das starke Gefühl des Volks seinen Ausdruck, wie es die Häupter der Fürsten einsam leuchten sieht auf den Gipfeln der Welt, während die Tausende in schweigender Vergessenheit versinken. —

Diese neue dichterische Aufgabe hat Schiller gereizt: die einfachsten Verhältnisse des Menschenlebens sollten heraustreten, nur die Grundlinien der Menschheit in einem Gebilde reiner Kunst. Darstellungsweise, Gedanken und Sprache werden an solcher Aufgabe neu. Wenn das Verständnis aller Dichtung daran hängt, daß man in das schöpferische Bilden des Dichters einzudringen versucht, — hier in der Braut von Messina erkennen wir die unablässig fortschreitende Arbeit Schillers. Wirklich eine neue Welt steigt vor uns auf. Es ist so töricht zu sprechen, als ob Schiller nur seine mächtigen Gedanken gebe, sie nachträglich in Bilder einkleide und dadurch rednerisch wirke. Vielmehr ist das dichterische Bild das erste. Mit der lebendigen Anschauung jener ursprünglichen Welt ergeben sich umgekehrt die machtvollen, ins Einfache und Echte gerichteten Gedanken.

So steht nun die Mutter zwischen ihren Söhnen mit der ganzen Macht des ewigen Urgefühls, der Mutterliebe. Aber die größte Wohltat, die die Erde gibt, ist hier ein Gift. Wohin sie sich wendet, immer verletzt sie den anderen Sohn. In mächtiger Überredungskunst erschöpft sie ihre Worte. Auch hier liegt alles so klar. Wie können die Söhne vor sie, die Mutter, treten mit den Dienern ihres kriegerischen Zorns? Wie können sie den Dienern vertrauen und nicht der Stimme der Natur, die ihnen in dem Bruder den Freund von Geburt gab? Sie sind die besten und darum aufeinander angewiesen. Ihr Haß stammt aus der Kindheit und sollte daher von den Männern abgelegt sein. Nun hat sie alles gesagt. Der Chor, Diener und Zuschauer zugleich, begleitet ihre gewaltig drängenden Worte mit dem Rhythmus der Empfindungen, die sie in uns wecken. Er bewundert ihre Klarheit und ihren Verstand. Er wird bedenklich und weiß doch auch, daß er dem Herrn zu allem, auch zu neuer Fehde, folgen muß. Endlich erschüttert mahnt auch er zum Frieden. Die Worte, die Schiller hier findet, kommen wie von einem Menschen, der aus der Tiefe der Dinge die Verhältnisse des Lebens und

der Natur überschaut, aber nur herausnimmt, was geeignet ist, gerade dieses sein Bild recht in der ihm eigenen Einfachheit und Wucht zu zeigen. Dadurch wird seine Dichtung zu einem Werke großen Stils.

In der Einfachheit aber erschließt sich jetzt auch bereits der ungemeine Reichtum und der geniale Fortgang der Entwicklung. Wieder wie im Anfang steht nur die Mutter vor uns, aber wie dort in der Einsamkeit ihres Schmerzes, so nun im fiebernden Wirbel ihres Kampfs. Indem die Söhne ihr zu beiden Seiten stehn, haben wir die klare tragische Scheidung der Massen. Ein einziges Motiv bedingt das alles, ihr Haß. So schauen und fühlen wir das große Bild zuerst der allgemeinen Verhältnisse und jetzt des Konflikts.

3. Die Schicksalsidee.

Die dichterische Grundauffassung ist hiermit festgestellt. Wie diese auf die Urform des Lebens geht, so gibt Schiller auch die Tragödie hier in ihrer elementaren Wucht, indem er sie ganz und gar unter dem Gedanken des Schicksals gestaltet. Auch in den früheren Werken hat er das Leben in seinen Schicksalsgedanken dargestellt, die betrogene Sicherheit im Wallenstein, das Lied vom Tode in der Maria Stuart, die ideenlose Alltäglichkeit des Daseins in der Jungfrau von Orleans. In der Braut von Messina schildert er allein die schicksalsvolle Verknüpfung irdischer Dinge, die uns mit Grauen erfüllt. Die Macht der Verhängnisse tritt klar und gewaltig hervor. Damit findet seine tragische Lebensanschauung den reinsten Ausdruck. So wenig wie beim Chor handelt es sich hier um eine bloße Nachahmung der Antike.

Der Haß der Brüder ist beruhigt. Nach den vergeblichen Versuchen der Mutter haben sie sich ohne Schwierigkeit versöhnt. Warum? weil beide mit andern Dingen bereits beschäftigt sind, mit ihrer Liebe. Die Liebe hat den Haß zurückgedrängt. Wieder ist es ein Urtrieb menschlichen Lebens, der seine Macht bekundet.

Nun kommt es so, daß, so aufrichtig sie auch ihre Versöhnung geschlossen haben, doch die Mutter ein Geheimnis hat vor den Söhnen und jeder der Brüder ein Geheimnis vor der Mutter und vor dem anderen Bruder. Dies allein ist zunächst das Schicksal, das über ihnen schwebt. Wer moralisierende Wendungen liebt, dürfte sagen: in dem Grunde ihres neuen Lebensbaus fehlt die Wahrheit; darum fehlt die Sicherheit des Glücks. Sie sind so lange fern voneinander gegangen; da lauert noch immer in dem, was sie erlebt haben, die Gefahr.

Dies könnte ein bloßer Zufall scheinen. Aber es ist mehr. Die Mutter hat die Tochter gerettet wider den Willen des Vaters und hat sie geheim halten müssen vor aller Welt aus Furcht vor ihm, der dies Kind beseitigen wollte. Denn ein dunkles Wort knüpfte an die Tochter den Untergang des Hauses. Ebenso fürchtet sie für das Kind von dem Haß der streitenden Brüder. Ihr geheimnisvolles Tun hat also gute Gründe. Solche fehlen aber auch nicht für das geheimnisvolle Schweigen, in das sich die Söhne hüllen. Von Don Manuel heißt es ausdrücklich, daß er wie der Vater liebe, sich in sich selbst zu verschließen. Don Cesar als der gewaltsam rasche Mensch, der er ist, fragt bei seinem Tun weder nach links noch nach rechts. Er handelt und erklärt nicht. So ist bei allen das Geheimnis in ihren Naturen begründet. Alle haben sie den gleichen Charakter. Sie sind störrige, eigenwillige, selbstige Menschen, ein Herrenvolk, Leute, deren keiner sich unter den andern beugt noch nach ihm fragt. Ihre unglückliche Stellung zueinander mit allen Ergebnissen des Unheils folgt daraus. Das Schicksal sind sie sich selber, so wie sie nun einmal sind.

Dies ihr Wesen aber, das ihr Schicksal bedingt, ist ein Erbteil von den Vätern her. Solange die Erinnerungen reichen, herrschen in diesem Hause von Eroberern Taten der Gewalt. Der Sohn greift in die Rechte des Vaters. Der Fluch des Vaters liegt auf dem Sohn. In einer Gewalttat riß der alte Fürst die

Gemahlin an sich. Er liebte, geheimnisvoll in sich selbst verschlossen, die eigenen Wege zu gehn. Gewaltsamkeit und geheimnisvolles Wesen — die beiden Züge, die den Charakter dieser Menschen ausmachen und ihr Verhängnis bedingen, — sind ererbt. Das Schicksal liegt ihnen im Blut.

Hier setzt erst die eigentliche Fügung ein. Wie in den Räubern spielt die Tragödie wieder in den Urverhältnissen der Menschheit und wie in den Räubern ist es eine Tragödie der Blutliebe. Das dunkle Gefühl der Familienzugehörigkeit treibt Beatrice in die Kirche, wo Don Cesar zum Unheil aller sie sieht. Dasselbe Gefühl gewinnt ihr die Liebe beider Brüder. So ergibt sich das Schreckliche: was sie alle vereinigen sollte im Zug des Bluts, wird ihnen zum Verderben. In dem allen ist nichts Mystisches, nichts durch geheimnisvolle Gewalten von außen bestimmt. So unselig wie sich hier die Verhältnisse verschoben haben, so geartet wie die Menschen sind, hat es die volle innere Wahrheit und Notwendigkeit. An diesen Gipfelgestalten der Menschheit erscheint das Leben selber als ein tragisches, als von Verhängnissen erfüllt.

Schiller hat so lange einen Stoff wie den des Königs Ödipus gesucht, bei dem die Katastrophe von vornherein bestimmt wäre und nur zur Auswickelung käme, bei der sie wie ein unentrinnbares Schicksal von Anfang an über den Menschen hängt und ihre Ahnung füllt. Dies alles findet sich auch in der Braut von Messina. Die dunkeln Orakelworte erhöhen beim König Ödipus die schreckhafte Bedeutsamkeit. Auch Schiller fügte reichlich die Träume und Prophezeiungen ein. Um sie verwenden zu können, versetzte er sein Werk und seine Menschen in eine ganz besondere Welt religiöser Lebensempfindung. Er hatte keine antike Mythe zum Gegenstand, sondern ein Rittermärchen, das seiner Phantasie freie Hand ließ. Diese christlichen Ritter leben auf einem Boden alter heidnischer Kultur

und in der häufigen Berührung mit den Sarazenen. So fließen Abendland und Morgenland, Norden und Süden, Christentum, griechisches Heidentum und Islam ineinander. Die religiöse Vorstellungswelt, die da entsteht, kennt keine dogmatische Gebundenheit. Sie hat in der ungemeinen Erregbarkeit der südlichen Seele nur die Phantasiemomente der Religionen in sich aufgenommen. Es ist gleichsam ein rein poetischer Glaube. Die Vorstellung aber beherrscht sie alle, daß das Leben in der Hand geheimnisvoll waltender Götter ist. Da für die Götter das Morgen ein Heute, so gibt es Vorausverkündigung und Vorherbestimmung. Der sternenkundige Araber hat dem Vater erklärt: die Tochter würde die beiden Söhne töten und den Stamm verderben. Ein gottgeliebter Mönch hat die Mutter getröstet: die Tochter würde der Söhne streitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen. Der kleine Mensch vermißt sich, die Sache zurechtzulegen, wie sie ihm gefällt. Die Mutter vertraut dem Gott der Wahrheit mehr als dem der Lüge. Aber in wunderbarer Erfüllung behalten beide Sprüche Recht. Was sich auszuschließen schien, erfüllt sich gegenseitig. Die ewige Wahrheit der Götter tritt als große Fügung des Lebens erschütternd hervor. So wahrt Schiller dem Stoff die lebendige dichterische Wirkung der Ahnungen und der Orakel.

Dies alles ist antik gedacht, aber zugleich mit hoher moderner Bewußtheit. Das Schicksal hängt lange vorherverkündet über dem Haus, aber es wirkt nicht als überirdische dämonische Macht, grinst uns nicht als mystische und mythische Fratze aus untergegangenen Kulturwelten an. Sondern Schiller begreift das Menschenleben als Tragödie, weil in ihm die großen Fügungen des Schicksals sich erfüllen. Vollendet klar legt Schiller alle die vielen Momente vor, die sich hier zum Verhängnis verschlingen. Wir verstehen sein Wort aus dem Beginn der Arbeit (an Körner 13. Mai 1801): daß das Interesse hier nicht sowohl in den handeln-

den Personen als in der Handlung liegt. Auf die tragische Selbstenthüllung dieser Verhältnisse kommt alles an. —

4. Die Entwicklung der Handlung.

Im Fortgang des Werkes bewundern wir die Sicherheit und Größe des dramatisch-theatralischen Schritts. Manuel, der mildere und stillere Bruder, erzählt sofort nach der Versöhnung in ruhigem Entzücken von seiner Braut. Eine erste leise Ahnung des Unglücks steigt auf. Don Cesar aber, der rasche, rücksichtslose, handelt. Vor Beatrice, die in lyrisch stürmischem Wogen der Gefühle den Geliebten erwartet, tritt er hin als der Herr, der sie für seine Fürstin erklärt, der niemanden zu fragen hat. Auffallend genug bei der Brautwerbung — er fragt nicht einmal sie. Herrlich wirkt der abgedämpfte Nachklang des Chors mit der richtigen Piratenanschauung vom Weibe: sie ist ein Besitz, den man raubt. Die kaum versöhnten Brüder begegnen sich als Todfeinde in der gleichen Liebe. Nun ist alles in unaufhaltsame tragische Neigung gebracht. Nur noch Szenen der Enthüllung folgen.

Unter den versöhnten Brüdern genießt die Mutter das nie gekannte Glück. Nach so langer Entbehrung kommt es im Überschwall. Sie verheißt ihnen die Schwester und jeder der Söhne ihr die Braut. Welch ein blühendes Haus! Echt im antiken Sinne ist dieser Schwall des Glücks schon selbst das Verderben. Die Nachricht kommt: die Tochter ist geraubt. Auf das geschickteste führt Schiller die Szene so, daß Manuel, der schon bedenklich wird, nichts erfährt, Cesar aber von der Mutter über die Kennzeichen der Schwester aufgeklärt wird. Wir kommen immer tiefer in die Verwirrung hinein, in der der Keim und Ausgang für alle die schrecklichen Ereignisse der Tragödie liegt. Hier spielt die grenzenlose Verwirrung geradezu in die Komödie hinüber. Die Szene läuft aus in verschwebenden Stimmungen der Angst.

So wie diese Szene scheinbar unendliche Möglichkeiten offen

läßt, so bringt die nächste den gewaltsamen Schlag, der alles zusammenpreßt auf einen Punkt, in einer entsetzlichen Tatsache, dem Brudermord. Wie ist das alles im tiefsten Geiste des Entwurfs! Diese Dichtung nimmt das Leben in seiner großen uranfänglichen Einfachheit. So steht in ihrem Angelpunkt das einfachste und entsetzlichste Verbrechen, der Mord, die Tat Kains, und zugleich die unwiderrufliche Entscheidung. Schiller führt sie herbei als das notwendige Ziel nach so vielem altem Haß, der wieder emporlodert in der Wut des gekränkten Vertrauens. Mit der Plötzlichkeit, die Don Cesars Entschlüsse haben, ist die unsühnbare Tat getan. Die tragische Wirkung ist die reinste. Während Cesar in der Dunkelheit völliger Verblendung steht, haben wir die volle Klarheit dessen, was geschehen ist, und wissen, daß er den Unschuldigen ermordet hat. Und furchtbar erklingt die Totenklage und der Blutfluch des Chors.

5. Die Auflösung.

Wir fühlen die hohe Kunst in der Entwicklung des Gedichts: die Einführung mit ihrer Ruhe, den schnellen und beinah leichten Fortgang scheinbar zum Guten, die schier unauflösliche Verwirrung auf der Höhe, die schreckhaft einfache und entscheidende Tat in der Umkehr zur Katastrophe als furchtbaren Abschluß all der Verwicklungen. Der Ausgang bringt die allseitige Auflösung und Enthüllung der Tragödie, die in dem Brudermord geschah. Alle Gestalten wachsen sich zu ihrer vollen tragischen Größe aus. Je mehr sie sich begreifen als die vom Schicksal Gestempelten, um so mehr fassen sie sich in ihrem Bewußtsein zusammen als Richter über sich selbst. Die letzten Trümmer des Glücks versinken. Don Cesar ist es sittlich unmöglich geworden, das Leben fortzuführen. Es gibt keine größere Szene der fortschreitenden Enthüllung und Vernichtung.

Mit verwirrten Vorahnungen hebt sie an. Dann bringt der Chor die Tochter, die sich selig im Arm der Mutter wähnt und

Ruhe hofft. Aber sowie sie erfährt, daß die Mutter die Fürstin Messinas ist, übersieht und begreift das unschuldig reine Kind all das Entsetzliche mit einem Mal.

Man bringt die Leiche Don Manuels. Gräßlich rast die Fürstin gegen die Lügen der Götter. Sie glaubt, daß er im Kampf mit den Seeräubern fiel. Sie verflucht den Mörder.

Don Cesar kommt und hört, daß Beatrice seine Schwester ist. Mit einem Schlage erkennt auch er seine Tat. Das unbedachte Wort der Mutter nennt Manuel den bessern Sohn.

Und auf der Stelle gefaßt vollzieht Cesar das furchtbare Gericht an sich selbst. Das Leben enthüllt sich mit strenger Größe in seiner ewigen sittlichen Gesetzlichkeit. Voran geht das letzte Ringen der Natur, der Stolz der Liebe. Don Cesar erträgt es nicht, daß Beatrice um Manuel als den Geliebten weint. Er will dem Toten in ihrer Seele als Bruder ebenbürtig sein. Mit der vollen Ruhe des Herrschers ordnet er das Leichenfest. Immer deutlicher wird der blutige Entschluß, mit dem er umgeht, an sich selbst das Todesurteil zu vollziehn. Es ist das Große der Szene, wie der Gedanke der Schuld, die ohne Weigern ihre Sühne will, hier riesenhaft herauswächst. Völlig fern liegt jede Entschuldigung des Fatalismus. Unmöglich ist für einen Don Cesar die Ausrede, daß er ja aus Irrtum, in einem Antrieb berechtigter Rache zum Mörder ward. Im Leben steht es nicht so, daß wir nur Sühne zu leisten hätten bei Verbrechen, die wir taten im Bewußtsein der Schuld. Das Leben ist in seinem Wesen ein sittliches. Rein objektiv gebieten die sittlichen Gesetze. Was auch zum Morde führte, die Verantwortung kommt über uns allein. Je mehr einer in dem Stolze lebt, ein rechter Mann zu sein, um so unerträglicher ist ihm der Gedanke der ungesühnten Schuld. Dies bringt in die mächtige Einfachheit des Schillerschen Lebensbildes den letzten Strich. Die sittliche Gesetzlichkeit alles Menschenlebens tritt elementar und als das ewige unverrückbare Urgesetz hervor.

Die Schillersche Schicksalstragödie steht also unter dem Gedanken uneingeschränkter sittlicher Verantwortung. Ja, sie vollendet sich gerade in ihm. So wie das Leben in seinem Grunde Schicksal ist, ebenso ist es auch sittliches Gesetz.

Die Sicherheit dieses Verantwortungsbewußtseins gibt Don Cesar den Zug der Größe. Herrlich wird diese aus seinem Stolz entwickelt. Er wird zum Stolz des seiner Gerechtigkeit gewissen Mannes. Cesar könnte nicht durchs Leben gehn mit gebücktem Haupt. Er kann sein Haupt nur erhoben tragen im Gefühle seines Rechts vor jedermann.

So lebt er bereits in der andern Welt der unwidersprechlichen göttlichen Gerichte. Schon hat die Gemeinschaft mit den Menschen aufgehört. Aber noch einmal muß er hindurchgehn durch die schweren Kämpfe der Menschlichkeit. Das Flehen der Mutter ruft ihn zurück. Aber zu sehr schon hat sie zwischen den Brüdern unterschieden. Er will nicht schuldbeladen das Leben behalten, während der tote Bruder als ein verklärter Gott in der Erinnerung der Menschen lebt. Der gemeinsame Tod wird alles versöhnen in Einer Wehmut und Liebe. Da ruft die Mutter die mächtige Fürsprecherin, die Beatrice, — für Cesar zum letzten grausamsten Kampf, für die Dichtung zur letzten Lösung aller Unklarheiten. Denn dies ist die Bitterkeit, die Don Cesar allein schon hineintreiben könnte in den Tod: den Don Manuel hat sie geliebt; zu Manuel will sie eilen in den Tod; um ihn weint sie. Für Cesar hat sie höchstens das schwesterliche Gefühl. Hier noch einmal ist die Qual für seinen Stolz, noch einmal das Aufflammen des tödlichen Bruderneides. Sollte er wirklich noch im Tode zurückstehn müssen vor dem Bruder? So wie dies Gefühl ihm das Leben unmöglich macht, so verzögert es seinen Entschluß. Da weint sie: „O Bruder!“ Und angstvoll selig klingt es zurück: „Schwester, weinest du um mich?“ Ein letzter Zweifel; die letzte Gewißheit: „Lebe für sie — die Mutter — und tröste deine Schwester.“ Er ist

ihrer Liebe gewiß. Der Chor glaubt ihn dem Leben zurückgewonnen. Aber dieſe Gewißheit läutert nur den Entſchluß ſeines Todes von jeder niedrigen Menſchlichkeit. Mit dem Leben und mit dem Bruder verſöhnt bringt er Manuel das reine Opfer der Gerechtigkeit und ſtirbt durch die eigene Hand.

Dieſe Löſung, dies: „Schweſter, weineſt du um mich?“ iſt eine der großartigſten Stellen in der ganzen Schillerſchen Poeſie. In dieſem Worte liegt die volle Klarheit in allen Beziehungen dieſer Menſchen untereinander — und mit der Klarheit ſchwindet alle Möglichkeit des Lebens —, der Jubel des höchſten Glücks — und es hilft ihm doch zu nichts als zu einem ruhigen Tode, — das letzte Aufflackern des tödlichen Bruderneides an der Schwelle des Grabes und endlich die Löſung des Haſſes in Ruhe und Liebe, — die unverbrüchliche Gewalt der ſittlichen Ordnung, die ihr Opfer will, über allem Flehen und Beben der menſchlichen Lebensgefühle. Nur den größten Dichtern gelingt es, eine ſolche Welt von Empfindungen hineinzubannen in die Wendung eines einzigen Satzes und jene wahre Tragik zu treffen, bei der die Menſchen bis zum Ende vor uns wachſen faſt zu überirdiſcher Größe, und dann nur um ſo unvermeidlicher Tod und Untergang dulden müſſen. Das Daſein, dem das gute Gewiſſen ſchwand, iſt gebrochen in ſich ſelbſt. Darum iſt das Leben der Güter höchſtes nicht, der Übel größtes aber iſt die Schuld. Wenn dieſe Menſchen alle unter der Furcht vor dem waltenden Schickſal ſtehn, ſo gibt das doch nur den dunkeln Hintergrund ſchwerer Ahnungen für das Gedicht. In ihm iſt alles wahr, in innerer Notwendigkeit der ſeeliſchen Entwicklung heraufgeholt und abgeſpielt, und bis in den letzten Zug gelingt Schiller die Abſicht ſeiner Kunſt, die ihm die Braut von Meſſina ſo wichtig machte, das Leben vor uns aufzurollen in der großen Einfachheit ſeiner ewigen Urform, in den elementaren Trieben der menſchlichen Natur und in ſeiner ſittlichen Urgeſetzlichkeit. So viele Aufgaben liegen in dem Ge-

danken einer Dichtung, wie er sie wagte. Keiner dieser Aufgaben versagt sich sein Dichtertum. Vor unsern Augen steigt die sittliche Größe des Menschenlebens aus der Schicksalsgewalt verhängnisvoller Fügungen empor.

6. Schillers Idee der Tragödie und der Dichtung. Verhältnis zu den Griechen.

Die Braut von Messina ist kein Werk, wie es glücklicheren Dichtern mit einer gewissen Selbstverständlichkeit aus den Lebensempfindungen und den Kunstüberlieferungen ihres Volkes sich herausbildet. Die bewußte Kunst hat den Hauptanteil daran. Man merkt auch die Arbeit des bewußt erfindenden Kopfes, und so gewinnt man wohl bei dem Zurechtstellen des Bildes den Eindruck einer gewissen Künstlichkeit und Kälte. Die Einführung des Chors bleibt im modernen Drama immer ein wunderliches Experiment, um so mehr, wenn er zugleich handelnde Person und betrachtender Zuschauer ist. Aber es wird sich dann doch darum handeln, was Schiller daraus gemacht hat. Er setzt uns in eine Welt der reinen Phantasie. Wir sollen ihre Bilder tief in der Seele aufnehmen und uns von ihrem ganzen geistigen Gehalt durchdringen. Und wirklich klingt in den Liedern des Chors der eigentümliche Ton jeder Szene in mächtiger Stimmung aus; sie übermitteln uns eine Welt von Gedanken, die in diesen Bildern liegen. So kühn auch das Wagnis gewesen, — jedenfalls dürften uns diese Lieder nicht fehlen unter den großen Werken der deutschen Poesie.

Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie ist das Gegenteil von äußerer Anlehnung. Es ist völliges Neuschaffen. Er sieht in ihrer erhabenen Phantasiekunst die vollkommenste Ausdrucksform für eine Lebensanschauung, die der seinen verwandt ist. Diese Kunstgröße auf modernem Wege wiederzugewinnen, nicht aber sie einfach nachzuahmen ist das Ziel. Auch für ihn ist das

Menſchenleben in ſich ſelbſt ein tragiſches. Er ſieht — wie die Griechen — die Menſchen, indem ſie die Schickſalsfügungen des Lebens erleiden, den unverbrüchlichen Geſetzen der ewig feſten ſittlichen Welt unterworfen. Wie die griechiſchen Tragiker legt er das Hauptgewicht auf den klaren und überzeugenden Bau der Handlung. Denn im Gange der Handlung entfaltet ſich vor uns das Leben mit ſeiner tragiſchen Wahrheit.

Dies ergibt auch den Schillerſchen Begriff von Dichtung. Freilich bedeutet ſie eine andere und höhere Welt, die mit eigenem Recht und eigenen Geſetzen der gewöhnlichen gegenübertritt, aber nicht im Sinne einer bloßen Phantaſtik, bei der man in ſchönem, berauſchendem Traum die Wirklichkeit vergäße, ſondern im Sinne der größeren Klarheit und Wahrheit. In der durchempfundenen Anſchauung der Poeſie treten die Zuſammenhänge und inneren Notwendigkeiten menſchlicher Dinge hervor, die beim gewöhnlichen Lebensverlauf im Zufälligen und Verworrenen verſteckt bleiben. Dem Dichter iſt gegeben, ſich über die Zufälligkeiten zu dieſem ewig Menſchlichen zu erheben. Die Poeſie iſt die Wahrheit des Lebens.

Viertes Kapitel.
Wilhelm Tell.

Ende 1797 faßte Goethe den Plan, Tell zum Helden einer epiſchen Dichtung zu wählen. Schiller begrüßte freudig den Gedanken und fand einen Reiz in dem Stoff, der ſpäter für ihn ſelber das Anziehende ſeines Schauſpiels werden ſollte. Er rühmt das Intereſſe, das aus einer ſtreng umſchriebenen charakteriſtiſchen Lokalität und einer gewiſſen hiſtoriſchen Gebundenheit entſtehe. Aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes würde das geiſtreiche Leben hervorgehen und darin liegen müſſen, daß man durch die Macht des Poeten gewiſſermaßen beſchränkt und in dieſer Beſchränkung innig und intenſiv gerührt und beſchäftigt werde. „Zugleich öffnet ſich aus dieſem ſchönen Stoffe wieder ein

Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen sich auftut." Hier spricht genau der Geist, in dem Schiller später seinen Tell genommen hat.

Im März 1802 spricht er zuerst von einem Gegenstand, der ihn ungleich stärker anziehe als der Warbeck, mit dem er damals beschäftigt war, und den er getrost auf die Jungfrau von Orleans könne folgen lassen. Es war der Tell. Das weit verbreitete Gerücht, er schreibe ein Telldrama, führte ihn auf den Stoff. Nun kamen ihm Goethes Erzählungen und Vorarbeiten zugute. Doch hat er zunächst noch die Braut von Messina vollendet.

Am 25. August 1803 verzeichnet der Kalender: „Diesen Abend an den Tell gegangen." Er bittet Körner (am 12. September) um gute Schriften über die Schweiz. Soviel möglich wolle er örtliche Motive nehmen. Es galt, die Schwierigkeit zu überwinden, ein Volk und Land zu schildern, wo er nie gewesen war, und wo doch das Lokale und Individuelle so sehr mit in Anschlag kam (an Cotta, 27. Juni 1804). Daß die große Macht der Wirkung mit all dem zusammen hing, war Schiller von vornherein klar. Es solle ein mächtiges Ding werden, schrieb er, und die Bühnen von Deutschland erschüttern. Er arbeite mit Liebe, „und was aus dem Herzen kommt, geht zu Herzen". Aber er hatte auch die Mühe des umfassendsten Quellenstudiums nicht gescheut. Dem Liede von der schweizerischen Freiheit wollte er durch ein rechtes Volksgedicht das ganze Volk gewinnen.

Man begreift, daß die Einübung des shakespearischen Julius Cäsar in Weimar für ihn von unschätzbarem Werte war, wie auch, daß er eine ganze Weile nur langsam fortrückte. Von der Idee zur Erfüllung ist der Übergang groß. Er schrieb nicht in der Reihenfolge der Szenen, sondern führte gewisse Handlungen durch alle fünf Akte durch und ging dann erst zu andern über. Steht doch auch Tell ziemlich für sich in dem Stück, so daß seine

Handlung eine gewisse Selbständigkeit hat. Am 13. Januar 1804 schickte er Goethe den ersten Akt, den dieser für ein ganzes Stück erklärte und zwar ein fürtreffliches. Ursprünglich enthielt der erste Akt noch die Szenen Attinghausens, die auch in ihn hineingehören. Am 18. Februar trägt er in den Kalender ein: „Den Tell geendigt." Schon am 17. März war die erste Aufführung und hatte einen Erfolg wie keins seiner Stücke. Auch in Berlin tat der Tell die erstaunlichste Wirkung. — —

1. Die dichterische Grundanschauung.

Von den früheren Stücken Schillers unterscheidet den Tell, daß hier nicht ein bloßer geschichtlicher Stoff vorliegt. Er ist bereits mythisch zurechtgelegt, von der Volksphantasie dichterisch verarbeitet. Man fühlt noch förmlich durch den Stoff hindurch die Volksballade; wenn man den Inhalt erzählt, hört man so etwas wie das Absetzen der Strophen: wie das schöne Schweizerland leidet unter den bösen Tyrannen; viele wollen helfen, und die Gewalttat wächst immer mehr; nun greift sie ruchlos dem braven Mann in das heiligste der väterlichen Empfindung hinein; da hilft er sich selbst durch die Rache am Tyrannen, und in seiner Selbsthilfe befreit er sein Volk. Stoßweise läuft das ab in epischem Geschehen. In der Umbildung eines solchen Stoffs zum Drama erweist sich Schillers vollendete Kunst.

In der Volkserzählung ist der hervorstechende Augenblick, auf den hin sich alles bestimmt, ganz offenbar gegeben. Es ist der Apfelschuß. Nun aber handelt es sich um die Befreiung der Schweiz. Jenes Ereignis darf nicht für sich allein stehn. Es muß für alle Schweizer ein großes aufregendes Erlebnis sein, in dem wir mit ihnen beben. Wenn das Unglück den wackersten ihrer Männer ergreift, muß es als allgemeines Unglück gefühlt werden. Wenn er sich hilft und befreit, muß es die Erlösung für alle sein. So wird das Ganze umgedichtet zur Geschichte des

Volkes. Das Volk selber ist der Held, und Schillers „Wilhelm Tell" das edelste Volksstück, das wir besitzen.

Aber darin liegt noch mehr. Die bestimmenden Momente des Dramas sind der Apfelschuß und die Ermordung Geßlers. Die Geschichte vom Apfelschuß kommt wie aus einem Märchen. Auch in der „Braut von Messina" steht ein Mord im Angelpunkt des Geschehens. Dort erscheint er als das finstere und todeswürdige Verbrechen. Das Leben richtet sich nach ihm auf in seinem schweren und düsteren Ernst. Ganz anders hier! Wenn Geßler fällt, ist es nur, als werde das Volk von einem Alpdrucke befreit. Der Mord gilt als die selbstverständliche letzte Zuflucht der Bedrängten. Keine Gewissensangst mischt sich in ihre Freude. Also werden wir das Volk in seiner Märchenzeit, das so einfach fühlt, auch schildern müssen als ein Volk urwüchsig einfacher Menschen, in der ruhigen Selbstverständlichkeit seines Lebens und Rechts, ohne Zwiespalt und Schwere des Gefühls. Aus dem Bilde des Dichters muß es uns anwehn mit der Herzerfrischung, welche die urwüchsige Frühe der Natur für uns hat.

In diesem Sinne betont Schiller das in seiner Ganzheit ehrwürdige Volk, wie es für seine Freiheit sich einsetzt. Er nimmt es in der ersten Wurzel alles völkischen Daseins, in der Liebe zur heimatlichen Scholle und in der Liebe zur angestammten väterlichen Sitte. Das geliebte Land leuchtet vor uns in aller Herrlichkeit der Natur. Der angestammten Sitte eignet alle Ehrwürdigkeit altfränkischer Güte, Einfachheit und Reinheit. Die ganz persönliche Fülle des schweizerischen Volksdaseins geht als wesentlichstes Element in diese Dichtung ein. Nur als Dichtung vom Volke wird sie möglich. Wir müssen es fühlen in seiner ganzen individuellen Lebendigkeit. Es ist mit dem neuen Gegenstand wieder eine neue Aufgabe für die Schillersche Phantasie.

Das Land spielt mit in seiner Schönheit und Größe. Es gibt dem Ganzen den Rahmen in der ersten Szene. Es spielt in die

Rütliszene mit hinein und spricht wieder und wieder in dem Geschehen mit. Die Höhen und Tiefen der Natur umgeben diese Menschen als Hochgebirge, Alm und See. Noch in den rechten Naturzuständen lebt das Volk, in den ersten Lebensverhältnissen der Völker, wie es wieder im Vorspiel der ersten Szene vor uns sich entfaltet: sie sind Jäger, Hirten und Fischer. Es ist ein ganz urwüchsiges Leben. Auch die sittlichen Verhältnisse sind von der einfachsten Art der ersten und ewigen Lebensbeziehungen, von Mann und Weib, Freunden, Volksgenossen. Das alles ist voll von der schlichten Echtheit starker und einfacher Empfindung. Nur wie alles geschichtliche Dasein ruht ihr Leben doch schon auf dem Grunde alter Überlieferung und hat sich von noch älteren Zuständen des reinen Patriarchentums in eine freiere Welt des bürgerlichen Daseins fortbewegt. Der uralte Attinghausen ragt als der letzte Rest der Väterzustände in die neue Schweiz hinein. Auch ist ihr Leben nicht in dem Sinne Naturzustand, daß es nicht auf Rechten ruhte und sich seiner Rechte bewußt wäre. Ihre Rechtsquelle ist der Kaiser: „Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht. Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter, Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit." Ohne Rechtszusammenhang kann keine Gemeinschaft sein. Aber dies ihr historisches Recht ruht noch ganz auf dem Grunde des Naturrechts. „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht, Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden, Wenn unerträglich wird die Last, greift er Hinauf getrosten Mutes in den Himmel Und holt herunter seine ew'gen Rechte, Die droben hangen unveräußerlich Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst — Der alte Urstand der Natur kehrt wieder, Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht. Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben, Der Güter höchstes dürfen wir verteid'gen Gegen Gewalt — wir stehn für unser Land, Wir stehn für unsre Weiber, unsre Kinder!" Dies ist die Freiheit, die sie meinen, und für die

sie kämpfen: das ungedrückte Dasein in der Eigentümlichkeit ihres Schweizerwesens. Dies zu sichern ist der Sinn ihrer Gesetze, dies zu wahren also, wenn man es angreift, ihre höchste Pflicht. Daher gehen sie in ihren Kampf mit gutem Gewissen als für eine Sache, die rein ist vor dem höchsten Richter, und geben ihrem angestammten Dasein mit sittlichem Bewußtsein die Grundlage eines erkämpften neuen Rechtes.

So folgerichtig und so vollständig stellt Schiller sein Bild heraus, in allen Zügen und nach allen Seiten durchgearbeitet als das Bild eines ganz besonderen Volks von urwüchsiger Frische in frühen Zuständen, eines Naturzustandes im Übergang zur Geschichte.

In dem allen liegt eine starke symbol- und typenbildende Kraft. Der Dichter bringt das Leben auf seine einfachen Grundzüge im Natürlichen und Sittlichen zurück. Dies erinnert an die Braut von Messina. Aber sein Verfahren bildet zu dem früheren den stärksten Gegensatz. In der Braut von Messina sieht er von allem Besonderen ab, gibt ein reines Phantasiebild und stellt so etwas wie ein Leben an sich hin. Hier kommt alles auf das Besonderlichste an. Die Einfachheit selber ist eine Eigentümlichkeit dieses Volks in dieser Natur und in dieser Zeit. Es ist alles so besonders, wie es dort in gewissem Sinne allgemein war, so eng wie dort weit. Über allem liegt gerade nur die Schweizer Luft. Dies gibt jedem Bilde die große Frische der Natur. Volksanklänge färben die Sprache; wie ein ferner Nachhall der Odyssee klingt es herüber; homerische Bilder stellen sich von selber ein; uns umfängt die trauliche Einfachheit des Märchens. Es sind keine Märchenfiguren, aber ein Märchenland und in ihrer Schlichtheit Märchenverhältnisse. Der Tell will als die Märchendichtung Schillers verstanden sein. Welch ein Wachstum aber an seherischer und erleuchteter Gewalt des dichterischen Schauens: diese einzige Wirklichkeit so zu treffen, daß man den Vier-

waldstätter See eigentlich nur noch mit den Augen Schillers sieht. Dessen Verkleinerer erklären das sehr weise durch die Erzählungen Goethes. Nun hat aber Goethe als das Erinnerungsnachbild jener Eindrücke die erste Szene des zweiten Teils vom Faust geschrieben, von der bei ihrer unübertrefflichen dichterischen Herrlichkeit doch niemand behaupten wird, daß sie mehr als die allerallgemeinsten Züge von der Welt des Vierwaldstätter Sees festhalte. Dagegen lebt in Schillers Dichtung so sehr die Besonderheit jenes Fleckchens Erde, daß man beim Heraustreten aus dem Festspielhause in Altdorf kaum das Gefühl hat von einem Übergang aus der Dichtung in die Wirklichkeit.

Wieder wie in der Jungfrau von Orleans handelt es sich um ein ganzes Volk und um den Gedanken des Vaterlandes. Aber es ist nicht mehr die Stellung der verschiedenen Menschen und Stände zu der Idee des Vaterlandes in Frage. Sondern wie er Land und Volk in ihrer Naturwirklichkeit zu fassen sucht, handelt es sich um die natürliche Wurzel des Vaterlandsgedankens, um das Heimatsgefühl. Auch der Freiheitssinn der Schweizer ist Liebe zur Heimat, zu dem Leben in ihrer Art und Natur. Darum tritt auch nicht die eine Person in den Mittelpunkt, in welcher die reine Idee lebt, die in den anderen nur unvollkommen erscheint, wie es in der Jungfrau war. Das Heimatsgefühl und der Zug zum eigenen Sein lebt im ganzen Volk und bildet erst das Volk. Und das ganze Volk ist der Held. Wenn die Jungfrau von Orleans eine Elegie gewesen, ist dies eine Idylle, die Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit, der mit der Natur noch einigen Volksseele, die sich unter Angriff und Kampf jetzt mit sittlichem Bewußtsein das Recht dieser ihrer Einheit wiedererkämpft und wahrt. Volks- und Freiheitsidee und natürliches Dasein fallen hier ineinander. Nicht mehr tritt die Idylle wie mit Max und Thekla abstrakt und äußerlich neben das tragische Geschehen. Es ist ein starkes Hinüberstreben in die naive Poesie.

So treten zu den beiden Werken des reinen tragischen Stils, zu Wallenstein und der Braut von Messina, mit Maria Stuart, der Jungfrau von Orleans und dem Tell die dramatische Satire, Elegie und Idylle als die Ausdrucksweisen der sentimentalischen Empfindung, der modernen Poesie.

2. Das dramatische Motiv.

Dies alles geht allein die dichterische Grundanschauung an. Bewunderungswürdig ist die Einfachheit des Motivs, das diesen Stoff zum Drama gestaltet. Schiller zeigt uns dieses ganze Volksleben im Kampf um Sein und Nichtsein und in dem Triumph seiner Selbstbehauptung. Damit wir das erleben mit anteilnehmendem Mitgefühl, bringt er dies ganze Leben zur Sprache unter der Einwirkung des wachsenden Drucks. In genauem Verhältnis aber zum Druck schwillt die Auflehnung an. In der ersten Szene steckt das ganze Stück. Alle Stände der Schweiz sehen wir unter dem frechen Anspruch, in der gleichen Not der Willkür. Tells ruhiger Mannesmut hilft. Nach diesem Vorklang beginnt das eigentliche Werk. Wir lauschen den bekümmerten Worten des würdigen Stauffacher zu Schwyz im Gespräch mit Gertrud, seiner hochverständigen Frau. Der ruhige Landmann fühlt sich im eigenen Haus bedroht. Das ist die schleichende Furcht. Wir sehen in Altdorf in Uri dem Bau der Zwingburg zu, über dem sichtlich ein Fluch steht: die kecke Herausforderung. Wir treten in Walther Fürsts Wohnung, der den Flüchtling aus Unterwalden birgt. Entsetzlich ist die Kunde von der Untat, die Stauffacher bringt. Der Stern des Auges ist nicht mehr sicher in seiner Höhle. Das ist die schreiende Tat der Gewalt. Die Szenen Attinghausens bringen den letzten Zug. Sein Neffe und Erbe sondert sich vom Volk und fällt den Fremden zu. Vielleicht ist es das Schlimmste, was wir sehen: die fortschreitende Korruption.

Genau in den gleichen Schritten aber wächst die Auflehnung. In der ersten Szene duldet das Volk noch völlig dumpf. Kaum ein Seufzer nach Rettung wagt sich hervor. In dem Gespräch von Stauffacher und Gertrud wird in stiller Aussprache zwischen Mann und Weib in der unbelauschten Stille des Familiengesprächs der Gedanke der Empörung geboren. In der Szene der Zwingburg steht neben den Greueln die leise Werbung um Hilfe, von der Tell freilich nichts hören mag. Im Hause Walther Fürsts schließen die Freunde aus den drei Kantonen, Jüngling, Mann und Greis, den großen Bund. Auf dem Rütli tagt das ganze Volk. Mit der freisten Herrschaft über die dichterischen Mittel ist das alles gestaltet. Die hohe und schöne Gestalt der Gertrud spricht das erste folgenschwere Wort. Sie erscheint wie eine der germanischen Frauen, die die Männer in die Kämpfe der Freiheit sandten. Und die heilige Größe solcher Ehe gibt das ganze Gefühl von der Ehrwürdigkeit dieser Schweizer. Nichts ist schöner, als daß das reine Gefühl der Frau mit weiblicher Raschheit die unerträgliche Lage brechen will, während der sorgliche Mann noch vor den nächsten schrecklichen Folgen bangt. Der Feuergeist der Jugend kommt hinzu und bläst, wie es dieser zukommt, mit stürmischer Gewalt die Flammen auf in Arnold Melchthals wildem Ruf. Mit vollendetem Können führt Schiller auf dem Rütli erst die Massen und die einzelnen Stimmen ein, um sie dann in einheitlicher Bewegung zusammenzufassen. Das Lokal wird deutlich. Wunderbare Natur- und Farbenspiele des Mondregenbogens und des flackernden Feuers beleben das Bild. Die drei Kantone in ihrer Verschiedenheit finden sich hier zur Einheit zusammen in der gemeinsamen Stammesüberlieferung. Die Landgemeinde wird gebildet. Die Tagung des Volkes beginnt. Der Gegenstand der Klage wird vorgebracht und das Recht der Erhebung begründet. Die Pläne werden entworfen, die Aufgaben verteilt, das erste Grundgesetz der neuen Nation festgestellt. Kleine Gereiztheiten

bringen meisterlich vorübergehende Aufregung in den majestätischen Strom. Schlichte und tiefe Urväterweisheit begleitet jede Wendung. Daß jedes Mittel erschöpft, tritt ebenso hervor wie die hohe Mäßigung in ihren Forderungen. Die große Natur schließt, wie sie begann. Vor der aufgehenden Sonne leisten sie den Schwur zu ihrem neuen Staat. In der Herrschaft über die Masse, in der Durchdringung des die Szene bewegenden Gedankens, in der Ausnützung der charakterisierenden Züge, des Naturbildes, der Eigenheiten und Volksgewohnheiten spricht der vollendete Künstler. Wir erleben die Geburt des Volks. Sie ist die sittliche Tat von Männern, die sich im Bewußtsein ihres Rechts zur Gemeinschaft der Befreiung zusammenfinden.

3. Tell.

Dieses Aufsteigen von dem stillen Raunen der Familie über die Zusammenrottung der Freunde bis zur Erhebung des Volks hat eine beinah schematische Einfachheit. Nun versteht es Schiller, das zu einer dichterischen Schönheit zu machen, was auf den ersten Blick den ganzen dramatischen Gedanken stört, — daß nämlich ein völlig unerwartetes Erlebnis eines bei der Tagung nicht beteiligten Mannes auf überraschende Weise die Freiheitsbewegung zum Siege führt. So unvermittelt durch das Frühere nämlich das Ereignis eintritt, so daß es in Schillers Bild die ganze Unberechenbarkeit des Lebens bringt, so innig hängt es, möchte man sagen, durch moralische Bande mit der bisherigen Entwicklung zusammen und tritt als Krönung und Abschluß hinzu. Alle diese Schweizer fühlen den Tell als ihren besten Mann. In der Einfachheit seines Wesens, Mann der Tat, allem Gerede und allen Umständlichkeiten abgeneigt, einig mit der Natur, warm und zuverlässig im Herzen, schnell zur Hilfe, großartig in seiner Kühnheit, aber so, als verstünde es sich von selber, einer, der das Schwerste auf sich nimmt,

ohne Worte zu machen, — so erscheint er als die Verkörperung der besten schweizerischen Eigenschaften und vollendet, auch in der anspruchslosen Weisheit seiner Gedanken, das Bild dieses unverkünstelten Daseins, das groß ist wie die Natur, die es trägt. Es ist ein kluger Zug, daß Schiller diesen Helden des Stückes zunächst eigentlich nur als Hausvater zeigt. Neben Stauffacher, der bereits mehr in die Kultur emporragt als der kluge sorgende Mann, steht Gertrud als das Weib der kühnen Entschlüsse; dagegen neben dem Mann der Natur und der so wohlerwogenen wie schnellen Tat Hedwig, die nur häusliche Frau. Aber auch die prächtigen, so gleichen wie ungleichen Knaben gehören hinzu. Man fühlt es: bei wem es im Grundverhältnisse des Lebens, in der Liebe zu Weib und Kindern so in Ordnung ist, bei dem wird das ganze Leben recht sein. So sind es auch hier die einfachsten Beziehungen, in denen die Schönheit dieser Volksexistenz sich ausspricht.

In der Heiligkeit seiner Vaterliebe wird Tell vom Vogt auf das rohste mißhandelt durch die Zumutung, auf das Haupt seines Kindes zu schießen, weil er den lächerlichen Einfall des Vogts nicht hat ernst nehmen können. Er hat dem Hut von Österreich auf der Stange nicht die Reverenz erwiesen. Er fehlt gegen die Anmaßungen menschlicher Willkür; man straft ihn mit einem ruchlosen Frevel gegen die Natur. Eben jetzt gibt Schiller in einer scheinbar ganz unerwarteten Begegnung den Aufbau seines Dramas den letzten Strich. Er schildert, wie der Druck sich ausbreitet und mit ihm die Auflehnung wächst. Druck und Auflehnung sind auf ihrem Gipfel.

Je mehr Tell als stiller, bescheidener Mann ohne Anteil an der Verschwörung für sich gestanden hat, um so empörender wirkt sein Leid. Es ist die erste Gewalttat, die wir sehn, nach so vielen, von denen wir hörten. Sie greift in das Heiligste des Lebens hinein. Sie ist für alle, die sie mit ansehn, d. h. also für das Schweizer Volk ein schreckliches Erlebnis, um so mehr da sie

Tells Unschuld kennen. Sie schnürt dem Tell die Kehle zu und setzt ihn in den einfachsten Fall der Notwehr. Wie aber sein Leid allen vor Augen bringt, was sie zu erwarten haben, so ist auch die Notwehr Sache und Angelegenheit des ganzen Volks. Kaum hat Tell sich dem Ungeheuerlichen gefügt, so ist bereits die neue Vergewaltigung da. Man führt ihn gebunden ins Gefängnis fort: die Kette der Freveltaten reißt nicht ab. Jetzt ist der Zustand des Naturrechts erklärt, von dem Stauffacher sprach. Jedes Mittel der Selbsthilfe ist gerecht. Ganz im Stil des Werks kommt in dieser Szene auch der verhaßte Übeltäter, der Vogt Geßler, menschlich unmittelbar heraus, nämlich als ein echter Märchentyrann. Es wird alles lebendig, persönlich, anschaulich; die ganze Bewegung konzentriert sich in diesem einen Punkt. Nach so viel Erwägungen ist nun allein noch Raum zu kühnen entscheidenden Taten.

Aufs neue entfaltet sich das Können Schillers in seiner überwältigenden Größe, schon in der Einleitung zu der Szene: nach den armen Knechten der Gewalt beim Hut von Österreich spricht der Vater Tell so weise und gütig mit seinem Knaben. Sie wollen ihn festnehmen, da rottet sich das Volk zusammen, plötzlich erscheint Geßler mit seinem glänzenden Gefolge. Der ungeheuerliche Einfall wird zwischen die Massen geworfen, und nun führt Schiller in einer wahren Polyphonie diese Fülle der Stimmen durch: im Mittelpunkt Tell in seinem entsetzlichen Kampf und um Geßlers unnatürliche Starrheit all das Wogen der Flehenden, Entsetzten, Mahnenden, daneben die helle Stimme des Knaben in seinem Vertrauen. Bis in den Schluß hinein, zu der empörenden Vergewaltigung setzt sich die hinreißende Bewegung fort. Und nun liegt Hoffnungslosigkeit über der ganzen Schweiz. Nur ein Wunder kann helfen.

Das Wunder vollzieht die gewaltige Natur; ein herrlicher Zug, daß sie, die so gut wie das Volk der Held dieses Werkes

ist, die Hilfe bringt. Tell befreit sich durch den Sprung aus dem Nachen. Jetzt muß die Entscheidung fallen. Wenn Geßler nicht stirbt, ist Tell, sind sie alle verloren. Da ergibt sich wieder eine mächtige Szene voll volksmäßiger Pracht. Man hat den Monolog Tells in der hohlen Gasse vor Küßnacht tadeln wollen. Es wäre aber ganz unmöglich, ihn zu entbehren. Seine eigenen Gedanken reden zu ihm, und er spricht sie aus. Wohl aber muß seine Seele schwer von Gedanken sein. Hier geschieht keine Tat der blinden wütenden Rache, die den Sinn umnachtet. Hier ist der gütigste Mann gezwungen, einen Menschen zu töten. Was ihn aufrecht hält, ist das Bewußtsein, daß es sein muß, daß er nicht als Rächer handelt, sondern als Richter, nicht als einzelner, sondern für sein Haus und sein Volk. Die innere Klarheit der freilich vom großen Schmerz bedrückten Seele, die innere Freiheit bei der schweren Pflicht spricht sich in der reinen Luft der Berge in seinen Gedanken aus und muß es tun. Nun stoßen in der engen Gasse Reichtum und Elend, Hochzeit, bitteres Flehn, hochmütige Überhebung der Gewalt und Tod zusammen. Noch über den Leichnam klingt die jubelnde Hochzeitsmusik — schrill abgebrochen und durch das Totenlied der barmherzigen Brüder ersetzt. Sofort bei dem Falle Geßlers begreifen die Schweizer: sie sind frei. Allen ist geholfen in der Selbsthilfe Tells. Ein Jubelfest der Befreiten endet das Stück.

Das Drama gibt ein Wachsen der Not bis zum Alpdruck, ein Abschütteln und das Aufatmen des Volks. Das Ganze geht an uns vorüber wie ein von schweren Bildern geängstigter, aber doch schöner Traum.

So unerwartet die Hilfe kam, so ist darum doch nicht wertlos, was ohne Tell geschah. Das Volk hat sich aus seiner Dumpfheit emporentwickelt zum Selbstbewußtsein der Nation, die ihre Rechte wahrt. Der wahre Inhalt des Werkes ist die Erhebung

des freien Bürgertums. So klingt gerade vor der Tat des Tell die alte Schweiz der Patriarchen in der Sterbeszene Attinghausens aus. Seine brechenden Augen sehen die neue Schweiz der freien Bürger und rufen ihr das Grundgesetz des nationalen Daseins zu: „Seid einig — einig — einig —"

4. Die drei Handlungen.

Das Bild Schillers bedurfte der drei Handlungen, in denen er es zusammenkomponiert hat. Tell soll allein stehen, damit sein Leid die ganze schreckliche Wirkung tut, und damit er als der Nationalheros über die andern erhoben werden kann. Die Bewegung des Bürgertums und des Volks bedarf des eigenen Raums. Endlich gibt Attinghausen den Hintergrund der Vergangenheit. In dem Rahmen dieser drei Handlungen gibt Schiller die glänzenden Bilder einer beglückten, kindlichen und schöneren Welt, — das Größte auf Erden: ein Volk, das seine Freiheit erringt, in der traulichen Enge dieser Jäger- und Hirtenexistenz. Das starke Gefühl der einfachen Menschlichkeit weht uns an. Eine Störung ergibt sich jedesmal, wenn der Geist der Reflexion in diese kindlich einfältige Welt dringt. Die Liebesszenen von Rudenz und Bertha stehen gegen alle andren merklich zurück und wirken unangenehm, frostig und kalt. Sie sind erdacht: die richtiger empfindende Frau, wollen sie uns sagen, zieht den verirrten Jüngling zum Vaterland und zur Echtheit des Gefühls zurück. Aber sie ist uns zu bewußt und er zu schwach. Das alles geht ohne Innerlichkeit in deklamatorischer Pose vor sich. Seit langem beklagt man die Szene des Parricida trotz der großartigen Einzelheiten in der Ausführung. Noch einmal aus der schlichten Echtheit der Schweizerwelt den Blick schweifen zu lassen in die Ruchlosigkeiten und Verwirrungen des Lebens da draußen war ein berechtigter und naheliegender Gedanke. Aber die Vergleichung der beiden Mordtaten wirkt wieder zu bewußt, und Tell be-

kommt hier einen Zug der Klügelei und Selbſtgerechtigkeit, der ihm nicht ſteht.

5. Schluß.

Das letzte Drama Schillers iſt noch einmal ein Werk ſeiner hochſymboliſchen Kunſt, nicht eine Tragödie, ſondern ein Schauſpiel höchſter Art, ein nationales Feſtſpiel. Nicht die tragiſchen Schickſalsgedanken vom Leben ſind in Frage, ſondern das Leben in ſeiner Selbſtbejahung, im Übergang vom phyſiſchen zum ſittlichen Glück, zur Freiheit. Grenzenlos iſt das Können, das ſich in dieſer Umbildung der alten Volksüberlieferung zum Drama erweiſt. Wieder erſcheint Schiller als ein verwandelter Dichter in einer neuen Kunſt und in neuen Herzenstönen.

Aus einer erhöhten Innigkeit des Gefühls ſtammt die ſtille Heiterkeit, welche dieſe Dichtung atmet. Dieſe Innigkeit iſt bedingt durch die neue Wendung des Vaterlandsgedankens, der hier nicht mehr im Sinne der bloßen Idee genommen wird, ſondern in ſeiner Naturgrundlage als Heimatsgefühl. Auf dem Wege der Ideen ſtrebt der Dichter fort zur Natur. Der Dichter der Freiheit iſt geblieben und hat die unmittelbare Fülle des Naturempfindens in ſich aufgenommen. In ſeinem letzten Lied faßt er in Einen Klang zuſammen Freiheit, Heimat und Vaterland.

Sein Gedicht iſt den Schweizern zum Nationalliede geworden als das Hohelied der Schweiz. Er iſt dahin gegangen bei vollendetem Können in der rechten Mannesheiterkeit der Reife, des Dankes ſeines Volks gewiß, indem er einem ſtammverwandten Volk ſein Nationallied gab, wie kein anderes eins beſitzt. Wir aber, die wir mit angeſehen, wie er in jedem Werke neu geworden iſt, — wir beklagen die noch unbegrenzte Fülle der Möglichkeiten für weitere große Poeſie, die in ihm dahinging, — beklagen ſeinen zu frühen Tod umſomehr, da wir ihn am Ende im Fortſchreiten finden zur edelſten Jugend, zum Naiven, Naturmächtigen, Innigen und Nationalen.

des freien Bürgertums. So klingt gerade vor der Tat des Tell die alte Schweiz der Patriarchen in der Sterbeszene Attinghausens aus. Seine brechenden Augen sehen die neue Schweiz der freien Bürger und rufen ihr das Grundgesetz des nationalen Daseins zu: „Seid einig — einig — einig —“

4. Die drei Handlungen.

Das Bild Schillers bedurfte der drei Handlungen, in denen er es zusammenkomponiert hat. Tell soll allein stehen, damit sein Leid die ganze schreckliche Wirkung tut, und damit er als der Nationalheros über die andern erhoben werden kann. Die Bewegung des Bürgertums und des Volks bedarf des eigenen Raums. Endlich gibt Attinghausen den Hintergrund der Vergangenheit. In dem Rahmen dieser drei Handlungen gibt Schiller die glänzenden Bilder einer beglückten, kindlichen und schöneren Welt, — das Größte auf Erden: ein Volk, das seine Freiheit erringt, in der traulichen Enge dieser Jäger- und Hirtenexistenz. Das starke Gefühl der einfachen Menschlichkeit weht uns an. Eine Störung ergibt sich jedesmal, wenn der Geist der Reflexion in diese kindlich einfältige Welt dringt. Die Liebesszenen von Rudenz und Bertha stehen gegen alle andren merklich zurück und wirken unangenehm, frostig und kalt. Sie sind erdacht: die richtiger empfindende Frau, wollen sie uns sagen, zieht den verirrten Jüngling zum Vaterland und zur Echtheit des Gefühls zurück. Aber sie ist uns zu bewußt und er zu schwach. Das alles geht ohne Innerlichkeit in deklamatorischer Pose vor sich. Seit langem beklagt man die Szene des Parricida trotz der großartigen Einzelheiten in der Ausführung. Noch einmal aus der schlichten Echtheit der Schweizerwelt den Blick schweifen zu lassen in die Ruchlosigkeiten und Verwirrungen des Lebens da draußen war ein berechtigter und naheliegender Gedanke. Aber die Vergleichung der beiden Mordtaten wirkt wieder zu bewußt, und Tell be-

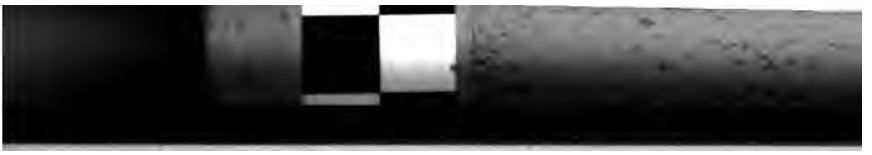
kommt hier einen Zug der Klügelei und Selbstgerechtigkeit, der ihm nicht steht.

5. Schluß.

Das letzte Drama Schillers ist noch einmal ein Werk seiner hochsymbolischen Kunst, nicht eine Tragödie, sondern ein Schauspiel höchster Art, ein nationales Festspiel. Nicht die tragischen Schicksalsgedanken vom Leben sind in Frage, sondern das Leben in seiner Selbstbejahung, im Übergang vom physischen zum sittlichen Glück, zur Freiheit. Grenzenlos ist das Können, das sich in dieser Umbildung der alten Volksüberlieferung zum Drama erweist. Wieder erscheint Schiller als ein verwandelter Dichter, in einer neuen Kunst und in neuen Herzenstönen.

Aus einer erhöhten Innigkeit des Gefühls stammt die stille Heiterkeit, welche diese Dichtung atmet. Diese Innigkeit ist bedingt durch die neue Wendung des Vaterlandsgedankens, der hier nicht mehr im Sinne der bloßen Idee genommen wird, sondern in seiner Naturgrundlage als Heimatsgefühl. Auf dem Wege der Ideen strebt der Dichter fort zur Natur. Der Dichter der Freiheit ist geblieben und hat die unmittelbare Fülle des Naturempfindens in sich aufgenommen. In seinem letzten Lied faßt er in Einen Klang zusammen Freiheit, Heimat und Vaterland.

Sein Gedicht ist den Schweizern zum Nationalliede geworden als das Hohelied der Schweiz. Er ist dahin gegangen bei vollendetem Können in der rechten Mannesheiterkeit der Reife, des Dankes seines Volks gewiß, indem er einem stammverwandten Volk sein Nationallied gab, wie kein anderes eins besitzt. Wir aber, die wir mit angesehen, wie er in jedem Werke neu geworden ist, — wir beklagen die noch unbegrenzte Fülle der Möglichkeiten für weitere große Poesie, die in ihm dahinging, — beklagen seinen zu frühen Tod umsomehr, da wir ihn am Ende im Fortschreiten finden zur edelsten Jugend, zum Naiven, Naturmächtigen, Innigen und Nationalen.



Fünftes Kapitel.

Die letzten Lebensjahre Schillers.

1. Die letzten Jahre in Jena.

Niemand ahnte, daß der Tell die letzte große Arbeit Schillers sein werde. Alles in ihm war noch in der Bewegung zu neuen Leistungen; Leben, Schaffen und Sinnen in keiner Weise abgeschlossen oder erstarrt. Er hatte sich von Jena gelöst und war keineswegs der Meinung, in Weimar zu sterben. In kühner Gewaltsamkeit griff er nach immer größeren Zielen. Vor der Idee des Lebenswerkes, das noch auszubauen war, erschien ihm alles Äußerliche seiner Zustände unwichtig und unbedeutend. Wir wollen über seine Erlebnisse in diesen letzten Jahren in Kürze berichten.

Mit jeder neuen Arbeit festigte sich seine Stellung im geistigen Leben. Aber auch die Schnelligkeit jener rastlos produktiven Zeit hatte er am eigenen Leibe zu erfahren. Noch hatte er sich zu plagen mit den Nachzüglern der älteren Generation und ihrer Plattheit und bemerkte etwa mit zunehmendem Gram, wie selbst ein Mann wie Herder sich gegen das neue Leben verstockte und in ohnmächtiger Verhimmelung überholter Leistungen zurückblieb, und schon kamen die Jungen, für die Schillers kühner und reifer Idealismus bereits wieder eine Philisterei war, die das Neuerrungene in jeder Richtung übertrieben und „die neue kühnere Wahrheit auf den Kopf stellten". A. W. Schlegel, selber in Jena wohnhaft, stand mit Schiller in Beziehungen achtungsvoller Freundschaft und war ein willkommener Mitarbeiter an den Horen und am Musenalmanach. Friedrich Schlegel, sein jüngerer Bruder, begann mit respektlosen Rezensionen den Feldzug gegen den Dichter. Getränkt und aufgezogen in der neuen ästhetisch-geschichtlichen Bildung, Fortsetzer zugleich Herders, Goethes und Schillers und der jüngeren Kantianer waren die Brüder von jener grenzenlosen geistigen Erregbarkeit und Beweglichkeit und von

jener weiblich empfänglichen Virtuosität der Anempfindung, wie sie in den Zeiten der geistigen Hochkulturen sich bei begabten, aber nicht eigentlich schöpferischen Naturen herausstellt. Für die lebendige Entwicklung der Poesie bedeuteten sie selber nichts, und auch diejenigen, die von ihnen als Vertreter der romantischen Schule auf den Schild erhoben wurden, vor allem Tieck, waren wenigstens nicht maß- und richtunggebende Erscheinungen. Um so heftiger beanspruchten sie das entscheidende Urteil und unterwarfen die neuen Dichtungen der Kritik nach ihren anmaßlichen Begriffen von Poesie und romantischer Freiheit der Lebensanschauung. Schiller kündigte, durch Friedrich Schlegels Angriffe erbittert, dem Bruder August Wilhelm Verkehr und Freundschaft. Es war die erste schroffe Trennung zwischen den Wegen der Klassiker und der Romantiker. Das einzige Verhältnis zur literarischen Welt und zum Publikum, bei dem Schiller wohl sein konnte, war der Krieg. Er hatte jetzt den Krieg mit zwei Fronten: gegen die Philister und gegen die Phantasten, gegen den alten Geist der Nüchternheit und der Prosa und gegen den neuen Geist der Anmaßung und Überspannung. Wenn jener aller Kunst im Leben den Krieg erklärt, will dieser das Leben auflösen in die Willkür eines dichterischen Traums. Zwischen dem Philister und dem Schöngeist, gleich weit entfernt von beiden, steht nach Schillers Begriff der schöne Geist, der, in dem Ernst der realen Aufgaben, als ein ganzer Mensch die edle Freiheit des ursprünglichen Gefühls sich wahrt. Der Klassiker opfert keineswegs das Leben der Poesie. Aber er weiß, daß der rechte Mensch in allem Ernst der Geschäfte die Freiheit seiner Persönlichkeit behauptet und als Künstler sein Leben gestaltet.

Je mehr sich Schiller in den neuen Aufgaben seiner Sendung befestigte, um so unwichtiger wurden manche frühere Beziehungen. Kurz hintereinander erhielt er im März 1798 zwei Diplome sehr verschiedener Natur. Das französische Bürgerdiplom, das, am 10. Oktober 1792 ausgestellt, nun endlich durch Campes Vermitt-

lung in seine Hände kam, fast von lauter inzwischen Verstorbenen unterzeichnet, war als Belobigung des Räuberdichters gedacht und konnte ihm nur vor Augen bringen, wie fern jene Zeit hinter ihm lag. Das Reskript der Ernennung zum ordentlichen Honorarprofessor in Jena bedeutete im Grunde die ehrenvolle Loslösung von den bisherigen amtlichen Beziehungen und Kollegen, indem es das Verhältnis mit diesen äußerlich aufrecht hielt.

An der Gartenmauer bei seinem Haus vor der Stadt baute er sich das winzige Gartenhäuschen, „die schöne Gartenzinne", in dem er ganz für sich seiner Arbeit leben konnte. Hier bildete er seine Gedanken aus, erwog die weiteren Maßregeln der allgemeinen künstlerischen Reform, erlebte die Fortschritte seines dichterischen Könnens und führte den Wallenstein der Vollendung entgegen. Mit Freuden begrüßte er den Gedanken Goethes, der seine Erfahrungen über bildende Kunst durch eine Zeitschrift verbreiten wollte, und bestimmte Cotta zur Übernahme des Verlags. Es waren die Propyläen. Das Unternehmen griff in seine eigensten Absichten ein. Es zog auch das Gebiet der bildenden Kunst, das die Horen nur streiften, in den Bereich der künstlerischen Betrachtung in großem Stil und vollendete die Arbeit, die das Publikum ästhetisch zu Verständnis und schöpferischem Anteil erziehen sollte. Schiller wurde auch hier von philosophischen Allgemeinheiten zur künstlerischen Erfahrung hinübergeführt. Die Sache war zugleich produktiv als eine Einwirkung auf die schaffenden Künstler gedacht. Diesem Ziel dienten die Preisaufgaben, deren Lösung Schiller selber gelegentlich in einem Brief an den Herausgeber der Propyläen besprach. Er bewunderte vor allem Goethes kleinen Kunstroman „der Sammler und die Seinigen", in welchem Vertreter der verschiedenen möglichen Stellungen zur Kunst geistreich miteinander verkehren. Eine solche Zeitschrift setzt aber eine entwickelte Kunstbildung bereits voraus. Der Mißerfolg beim Publikum war noch weit entschiedener als

bei den Horen, was Schiller ſtarke Ausdrücke der höchſten zornigen Verachtung über das deutſche Publikum entlockte.

In ihm ſelber entſchied ſich mehr und mehr die Abkehr von aller bloßen Theorie. Der Praxis des Kunſtſchaffens war ſein lebendiges Intereſſe zugekehrt. Ein Gaſtſpiel Ifflands in Weimar (wie etwa im April 1798) oder gar eine Vorleſung neuer Fauſtſzenen bedeutete ihm mehr als ein Zuwachs kunſttheoretiſcher Einſicht. Wilhelm von Humboldts umfangreiches und höchſt bedeutendes Werk über „Hermann und Dorothea", das im echt Schillerſchen Geiſte bei Gelegenheit des Goethiſchen Gedichts die Grundlehren der Äſthetik entwickelte, bereitete beiden Dichtern eigentlich nur Verlegenheit. Schiller übernahm die Antwort an den Verfaſſer. Hier findet ſich der Satz, der bekundet, wie ſehr er bereits in dem Bewußtſein des ſchaffenden Künſtlers lebte. Er bekennt, daß er jetzt unphiloſophiſch genug fühle, um für eine glückliche techniſche Erfindung bei ſeiner dichteriſchen Arbeit alles aufzugeben, was er oder andere von der Elementaräſthetik wüßten. Der Satz beweiſt keineswegs die Unwichtigkeit der philoſophiſchen Studien in Schillers Entwicklung, ſondern das gerade Gegenteil. So ſehr waren ihm die philoſophiſchen Anſchauungen in Blut und Leben übergegangen und zu Organen ſeines geiſtigen Daſeins geworden, daß ſie ihm mit ihm verwachſen und geboren vorkamen und ſelbſtverſtändlich erſchienen. Er wußte ſehr wohl, wie viel der neuen Bildung, deren Prophet er war, die philoſophiſchen Grundlagen bedeuteten. Sein letztes Wort darüber findet ſich in dem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt, zugleich mit ſeinem freudigen Bekenntnis zum echt und tief verſtandenen Idealismus (2. April 1805). „Die tiefen Grundideen der Idealphiloſophie bleiben ein ewiger Schatz, und ſchon allein um ihrentwillen muß man ſich glücklich preiſen, in dieſer Zeit gelebt zu haben." „Am Ende ſind wir ja beide Idealiſten und würden uns ſchämen, uns nachſagen zu laſſen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge."

In seiner Dichtung erlebte er einen Nachsommer seiner Balladenpoesie. „Der Kampf mit dem Drachen" (18. bis 26. August 1798) und „Die Bürgschaft" (27. bis 30. August 1798), unmittelbar hintereinander geschrieben, geben wieder das in Schillers Balladen so häufige Doppelspiel der antik-griechischen und der christlich-mittelalterlichen Welt wie beim Handschuh und dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer. Wie in diesen die rächende Gewalt des Göttlichen dort in der griechischen, hier in der mittelalterlichen Welt hervortrat, so stehen die Bürgschaft und der Kampf mit dem Drachen einander gegenüber wie das Bild der griechischen und der ritterlichen Tugend. Jede tritt in ihrer Grundidee hervor, jene in der Freundestreue, diese in der mit Demut gepaarten Kraft. In beiden überwindet die Tugend und siegt. Die Kraft der Erzählung ist vielleicht noch gewachsen. Selbst die machtvollen Schilderungen fügen sich hier in ihren Fluß hinein. Der Kampf mit dem Drachen, fast durchweg ein Monolog vor dem lauschenden Publikum der Ordensritter und des Volks, entfaltet sich wie eine dramatische Szene. „Das eleusische Fest" (ursprünglich: Bürgerlied, 31. August bis 7. September) nimmt den Gehalt der philosophischen Dichtung in die Balladenwelt hinüber und führt die philosophische Ideenpoesie zur Bildlichkeit und zum Liede weiter. Es ist ein Gedicht von den Anfängen der Kultur; wie „die Künstler" handelt es von der Menschwerdung des Menschen. An die Stelle der schwärmerischen und glänzenden Phantasieen ist der geschichtlich und philosophisch vertiefte Blick für die bildenden Urkräfte des Kulturlebens getreten. Der Ackerbau stiftet zwischen dem Menschen und der Natur einen ewigen Bund, knüpft den Nomaden an die Scholle und weckt in ihm mit dem Heimatsgefühl die Keime aller höheren Kultur, deren Güter freundliche Götter als Gerechtigkeit, Handwerk, Städtebau, Besitz, Kunst, Frömmigkeit und Liebe unter die Menschen führen. Aus den Wilden werden

Bürger. Der Dichter, der früher so oft gegen den Zwang von Gesetz und Sitte das Recht des trotzigen Individuums verfocht, erkennt hier in beiden, in Gesetz und Sitte, die beseligende Gewalt.

Mit dem Gelingen und Erfolg des Wallenstein war Schillers Zugehörigkeit zu den großen Dichtern Deutschlands tatsächlich entschieden. Es ist eine schöne Fügung, daß dies Werk der Reife die Beziehung zur Jugendfreundin wiederherstellte. So löste die errungene Vollendung auch diesen alten Groll. Charlotte von Kalb dankte Schiller unter dem Eindruck seiner Dichtung, und Schiller ergriff tiefbewegt und freudig die dargebotene Hand. Eine Fülle von Plänen bewegte sich in seinem Kopf. Das Gefühl der Leere nach dem Abschluß des Wallenstein schwand in der Arbeit an Maria Stuart. Daneben dachte er an ein Drama: Die Polizei und an einen Warbeck, der ihn lange beschäftigt hat. Auch „die Malteser", die er schon vor dem Wallenstein vornehmen wollte, blieben ein Lieblingsplan. Gemeinschaftlich mit Goethe arbeitete er immer klarer in sich das Bewußtsein von den Aufgaben und Erfordernissen der Kunst heraus und rüstete sich mit ihm zu einem Feldzug gegen den gefährlichsten Feind jeder echten Kunst, den Dilettantismus. Das Schema eines großen Aufsatzes gegen ihn arbeiteten sie zusammen aus. Ebenso wirkten sie zusammen für die Begründung des Deutschen Theaters und die Ausbildung eines reichen, für Schauspieler und Publikum bildenden und für die Sache der Kunst wertvollen Repertoires. Wenn Goethe aus Rücksicht auf Karl Augusts Geschmack Voltaires Mahomet und Tankred übersetzte, so schien dies wohl eine reaktionäre Maßregel auf dem kaum von der Franzosenherrschaft befreiten Theater. Aber doch konnten hier die Schauspieler vornehm stilisiertes Spiel und die Kunst der Versprache lernen, und das Publikum wurde durch allerdings konventionell gebundenen Anstand wenigstens von der platten Wirklichkeit entwöhnt. Diese Gedanken sprach Schiller in seinen Stanzen an Goethe aus. Er

selber bearbeitete im Anfang des Jahres 1800 Shakespeares Makbeth, mit einigen Zustutzungen nach seinen Begriffen von Kunst, aber mit voller Erhaltung der gewaltigen Tragödie, als germanisches Gegengewicht der Lebensfülle und Wahrheit gegen die französische Form.

Alle seine Interessen wiesen ihn von Jena fort und nach Weimar, in Goethes und des Theaters Nähe, hinüber. Im September 1799 gewährte ihm der Herzog eine Zulage von 200 Talern, also eine Erhöhung des Gehalts auf 400 Taler. Auch Goethe riet zur Übersiedelung. Ein unerwarteter und arger Aufschub kam dazwischen. Am 11. Oktober 1799 wurde Schiller seine Tochter Karoline geboren. Lotte erkrankte schwer am 23. Oktober. Es war ein Nervenfieber; sie phantasierte. Nur Schiller und ihre Mutter durften sie pflegen. In der Zeit vom 23. Oktober bis 2. November hat er fünf Nächte bei ihr gewacht. Als das Delirium vorüber, trat hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abwesenheit des Geistes ein. Vom 18. November an begann sie unmerklich sich zu erholen. Am 21. schrieb sie den ersten Brief. Schiller arbeitete damals an der Herausgabe seiner Gedichte und der kleinen prosaischen Schriften. So bald es möglich war, siedelten sie am 3. Dezember 1799 nach Weimar über. Lotte wohnte zuerst bei Frau von Stein. Aber auch Schiller war auf das härteste mitgenommen. Am 16. Februar 1800 erkrankte er selber am Nervenfieber, lag bis Ende März krank und erholte sich langsam. Es lag viel in den Worten, die er schon am 4. Dezember seiner Frau schrieb: „Alle Erinnerungen an die letzten acht Wochen mögen in dem Jenaer Tal zurückbleiben; wir wollen hier ein neues heiteres Leben anfangen."

Das Lied von der Glocke, das im Musenalmanach für das Jahr 1800 erschien, kann als der dichterische Abschiedsgruß Schillers an seine Jenaer Existenz betrachtet werden. In ihm ist der philosophische Geist seiner früheren Poesie die vollkommenste Verbindung mit volks-

tümlicher Kunst eingegangen. Die Gedankenpoesie großen Stils wird, soweit Schillers Art es überhaupt nur zuläßt, naiv. Es ist das letzte Glied in jener Reihe, die mit „Ideal und Leben“ und dem „Spaziergang“ beginnt und im „Eleusischen Fest“ fortgesetzt wird, noch einmal ein Gedicht von der Kultur und vom Menschenleben in ihrer Ganzheit. Aber aus allen bloßen Abstraktionen sind wir heraus. Alles entfaltet sich in unmittelbarer und glänzender Bildlichkeit. Hier ist nicht mehr die Rede von der Menschheit als solcher. Wir schauen die große Folge von lauter sprechenden Einzelbildern aus dem Menschenleben, von Erlebnissen. Aber es sind die Erlebnisse, die als die ewig wiederkehrenden jedes menschliche Dasein neu erfüllen. In diesem Sinne ist es dann doch das große Lied vom Leben selber. Noch im „Spaziergang“ bekamen die einzelnen Bilder ihren Sinn erst durch den Gedanken von den Stufen der Kultur. Im Lied von der Glocke ist der Gedanke im Bilde völlig aufgegangen und teilt allein durch das Bild sich mit. So sehr ist Schiller die neue Art bereits zur Natur geworden, die er im Umgang mit Goethe in sich aufnahm. Er geht nicht mehr vom Gedanken zur Anschauung, vom Allgemeinen zum Besondern, sondern das einzelne, das Bild, die Anschauung geht voran.

Es bedarf keiner philosophischen Bildung für das Verständnis dieses Gedichts, sondern nur eines gesunden Gefühls. Jeder Mensch findet hier das eigene Leben aufgefaßt und verstanden. Der große Sinn und die heilige Bedeutung leuchtet ihm in die eigene Erfahrung hinein. Jeder findet die Worte, die ihn in der Zufälligkeit seines Daseins an den Zusammenhang mit den ewig menschlichen Geschicken mahnen. Hier wird der hochmütige Sinn über Trivialität schmählen. Auch werden die einzelnen Sprüche eines solches Liedes durch gedankenlosen Gebrauch leicht abgegriffen werden. Man muß es einmal wieder neu auf sich wirken lassen, als läse man es zum erstenmal. Dann erkennt man

in ihm den Geist der höchsten Kunst, die, indem sie zum Ewigen und Allgemeinmenschlichen vordringt, die edelste Volkstümlichkeit erwirbt. Denn die höchste Dichterkraft erweist sich nicht an der Darstellung des Außerordentlichen und Ungemeinen, sondern in der Erschöpfung und Beseelung des Einfachen und ewig Gleichen. Darum bleibt Vater Homer der Urquell der großen Dichtung. Das Lied von der Glocke gehört in die gleiche Welt mit Hermann und Dorothea.

Ein doppelter Gedanke gibt für die Bilderreihe den verbindenden Faden und die Einheit. Der Klang der Glocke begleitet den Menschen in den wichtigsten Abschnitten seines Lebens, bei Taufe und Hochzeit, bei großen Katastrophen und im Tode. Aber auch die Abschnitte des Glockengusses, die Geschichte der entstehenden Glocke hat geheimnisvoll feine Beziehungen auf das Menschenleben. Der Meister vollzieht den Guß und begleitet ihn mit sinnigen Gedanken. So geht das Ganze in einer Handlung, der Handlung des Glockengusses, an uns vorüber. Die Gedanken aber ergeben sich als die ehrwürdigste Handwerksweisheit.

Die reine Mischung führt hinüber zu dem Klange der Freude, der bei der Taufe des geliebten Kindes ertönt. Die Paarung der spröden mit den weichen Elementen eröffnet das Bild der Ehe. Der Ausfluß der feurigen Massen leitet über zur Feuersbrunst, die Aufnahme in die Erde zu Tod und Begräbnis. Die kleine Erholungspause bei der Arbeit stimmt für das Bild der bürgerlichen Ruhe und Ordnung. Die Form wird zerbrochen; aber nur der Meister darf es tun. Wehe, wenn die Elementarkräfte des Volkes selber sich befreien. Der Guß ist gelungen; der Weihegruß wird der Glocke mitgegeben. Sie wird emporgewunden und läutet Freude und Friede über die Stadt. In sieben Schritten gehen wir durch die Abschnitte des Gusses und durch das Leben.

In jedem Abschnitt spricht der Dichter auf das schlichteste aus, was immer war und ist und sein wird. Die Empfindung von

Hunderttausenden wird dies Bild als das ihre bejahen. Alle die Selbstverständlichkeiten des Lebens erscheinen in ihrer tiefen Schönheit. Nur ein Vater konnte schreiben von dem geliebten Kinde, das „in Schlafes Arm" seines Lebens ersten Gang beginnt, nur ein Ehemann, dessen häusliches Dasein in Ordnung war, Mann und Frau hinstellen in ihrem tüchtigen und arbeitsamen Glück. Die Macht und Anschaulichkeit der Naturschilderung aus den Balladen ist übertroffen in den Versen von der Feuersbrunst und von dem ausgebrannten Hause mit „den öden Fensterhöhlen". Die tiefe Trauer und das einfache Wohlgefühl des Daseins fühlt der Dichter in schlichtester Menschlichkeit mit, wo er die Mutter zu Grabe geleitet und mit den Gesellen feiert nach des Tages Last. Bürgersinn und Bürgerweisheit atmet in den Worten von der Ordnung als dem Grundgesetz der Städte und in der mächtigen und mahnenden Schilderung der Revolution. Endlich klingt das Ganze mit dem ersten Schall der neu gegossenen Glocke in dem tiefen und ganz persönlichen Grundton der Seele des Dichters aus. Alles Irdische verhallt; halten wir uns in unserm Leben an die ewigen Güter.

Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr enthallt,
So lehre sie, daß nichts bestehet,
Daß alles Irdische verhallt.

Jeden Abschnitt des Gedichtes hat Schiller mit einem gedrängten Reichtum erfüllt. Indem er das Leben in allen seinen Grunderfahrungen an die Glocke knüpft, erfüllt er es selber mit der Andacht und lehrt es fühlen in seiner Heiligkeit. Das Lied ist ein weltliches Evangelium. Es zeigt, wie Schillers ganze Entwicklung ging zum Einfachen, Gesunden und Wahren. Endlich wirkt die hohe Poesie hier wie überall dadurch, daß das Lebensgefühl eines größeren Menschen in uns übergeht. Diesmal aber wird die Verbindung leicht. Denn das Beglückende des Gedichts

liegt darin, daß er fühlt wie wir und Anteil nimmt wie wir, nur daß er alles so tief wie einfach nimmt, für alles das Verständnis und das Wort hat. Mit dem Lied von der Glocke ist Schiller in der ganzen Reife seiner Lebensanschauung und seines Könnens wahrhaft zum Volksdichter geworden. Ein solcher Dichter aber, der einem jeden in sein Leben gesunden Sinn und Adel bringt, ist ein Segen für sein Volk. —

2. Die Jahre in Weimar.

Das Leben in Weimar brachte Schiller wieder in die unmittelbare Berührung mit einer Bühne. Dieser gehörte der Hauptteil seiner Tätigkeit als Theaterdichter, Dramaturg und Übersetzer. Nach seinen Hauptwerken bestimmen wir seine Arbeitsperioden. Vom 4. Juni 1799 bis zum 9. Juni 1800 arbeitete er an der Maria Stuart, von Anfang Juli 1800 bis 16. April 1801 an der Jungfrau von Orleans, vom Juli 1802 bis zum 1. Februar 1803 an der Braut von Messina, vom 25. August 1803 bis zum 18. Februar 1804 am Wilhelm Tell. Aber schon während der Arbeit an Maria Stuart beschäftigte er sich mit dem Warbeck. Auch das Lied von der Glocke fällt in diese Zeit. Er denkt an die Malteser und bearbeitet den Makbeth. Er bereitet eine Sammlung seiner Gedichte vor. Nach Vollendung der Maria war Schiller gewiß, daß er anfing, „sich des dramatischen Organs zu bemächtigen und sein Handwerk zu verstehen". Jetzt sammelte er auch seine „Kleineren Prosaischen Schriften" und gab den zweiten Band 1800 ebenso wie die Gedichte „Erster Teil" in Leipzig heraus. Der erste Band der Prosaschriften war 1792 erschienen, der dritte erschien 1801, der vierte 1802, der zweite Teil der Gedichte 1803. Neben der Jungfrau arbeitete er für die Propyläen. Als Goethe im Januar 1801 schwer erkrankte, übernahm Schiller die Leitung der Theaterproben, besonders für den Tankred. Er richtete im April 1801 Lessings Nathan für die

Bühne ein, der am 28. November aufgeführt wurde. Vor Beginn der Braut von Meſſina ſchwankte er lange zwiſchen mindeſtens drei Stoffen. Den Plan zu einer Gräfin von Flandern nahm er im Juli 1801 vor. Im Herbſt dieſes Jahres beſchäftigte er ſich mit dem Neudruck ſeiner Geſchichte des dreißigjährigen Krieges und des Don Carlos. Es war ein arger und an Zerſtreuungen reicher Winter. Eigene Krankheit und Krankheiten der Seinen zogen ihn immer wieder von ſeinen Unternehmungen ab. Anfang Oktober begann er die Bearbeitung von Gozzis „tragikomiſchem Märchen" Turandot und vollendete ſie am 27. Dezember 1801. Er leitete ſelber die Theaterproben und richtete auf Goethes Wunſch auch die Iphigenie für die Aufführung ein, die er bei dieſer Gelegenheit erſtaunlich modern und ungriechiſch fand. Der Winter 1801/02, in dem ſchon der Gedanke an Tell neben der Braut von Meſſina Schiller beſchäftigte und der Carlos abermals bearbeitet wurde, war wieder eine ſehr zerſtreuende Zeit. Der Wohnungswechſel kam hinzu. Am 29. April 1802 bezog er ſein neues Haus. An demſelben Tage ſtarb ſeine Mutter in Schwaben — eine Verflechtung der Schickſale, die ihn ſchmerzlich ergriff. Im Juni und Juli hinderte ihn abermals eigene und häusliche Krankheit. „Es ruht ein wahrer Unſtern über dieſem Jahr." Das Gefühl der Ruhe und des Behagens kam nicht zurück. Im Juli regnete es eine ganze Woche und mußte eingeheizt werden. Erſt im Herbſt kam er tüchtig in die Arbeit an der Braut hinein. Zu ſeiner Erholung überſetzte er hierauf zwei franzöſiſche Luſtſpiele von Picard: „der Neffe als Onkel", und „der Paraſit", womit er im Mai 1803 fertig wurde. Im Juli 1803 beſuchte er das Bad Lauchſtädt und wohnte einer Aufführung der Braut von Meſſina bei heftigſtem Gewitter bei. Er machte einen Abſtecher nach Halle. In die Arbeitsepoche des Tell fällt eine Unterbrechung der ergötzlichſten Art. Am 14. Dezember 1803 kam Frau von Stael nach Weimar. Als ſie am 29. Februar

1804 nach Berlin abreiſte, war es Schiller, als habe er eine ſchwere Krankheit überſtanden. Als das gebildetſte und geiſtreichſte Weſen, unendlich beweglich, ſtreitluſtig und ſchlagfertig, feſt entſchloſſen, die neue deutſche Literatur in ihren Größen genau kennen zu lernen, ein Stück Philoſophin auf ihre Art und gerade auf Schillers philoſophiſche Geſpräche erpicht, belebte ſie die ganze Geſellſchaft, brachte eine maßloſe Zerſtreuung und mutete Schiller bei ſeiner nicht ſehr ſicheren Vertrautheit mit dem Franzöſiſchen unerhörte Anſtrengungen zu. In dieſer Zeit brachte Herders Tod — 18. Dezember 1803 — den Einſichtigen bei aller Entfremdung zu ſchmerzlichem Bewußtſein, welche außerordentliche Kraft mit ihm dem geiſtigen Leben Deutſchlands und insbeſondere Weimar verloren ging. Der Winter 1804 war abermals eine böſe Zeit. Um nicht müßig zu ſein, überſetzte Schiller auf Wunſch des Herzogs die Phädra des Racine, die „lange Zeit das Paradepferd der franzöſiſchen Bühne geweſen“ iſt. Er vollendete ſie in 26 Tagen am 14. Januar 1805. Auch half er ſeinem jungen Freunde Voß, der in Weimar Gymnaſiallehrer war, dem Sohne des Dichters, bei der Überſetzung des Othello. Endlich bereitete er die Sammlung ſeiner Theaterſtücke vor. Das Theater von Schiller erſchien bei Cotta in Tübingen in den Jahren 1805 bis 1807 in fünf Bänden. Denken wir die Unterhandlungen mit den großen Bühnen bei jedem dieſer Theaterwerke hinzu, ſo haben wir die Grundzüge der ausgebreiteten Tätigkeit Schillers.

Das geſellige Leben Weimars machte auch ſeine Anſprüche. Im November 1801 ſtiftete Goethe das Mittwochskränzchen, das alle vierzehn Tage den Kreis der Näherſtehenden vereinte, darunter Schillers Frau und Schwägerin Karoline, die ſeit dem September 1794 die Frau Wilhelms von Wolzogen war, deren Gatte, ferner der Kunſtgelehrte Heinrich Meyer, Amalie von Imhof, Einſiedel, Frl. von Göchhauſen u. a. Mit dem geſelligen Leben kam natürlich auch der Klatſch und die Intrigue. Kotzebue, den man fern

halten wollte, gründete das Donnerstagskränzchen und hatte Zuspruch von Adel und Hof. Kotzebues Plan, durch überschwengliche Ehrung Schillers Mißstimmung zwischen Goethe und Schiller zu bringen, wurde auf ziemlich gewaltsame Weise vereitelt. Für das Mittwochskränzchen dichteten Goethe und Schiller eine Reihe geselliger Lieder. Auch den Wünschen befreundeter Verleger schenkte Schiller hin und wieder ein Gedicht. So sehr diese Seite neben seinem großen Schaffen zurücktrat, — auch in seinen Gedichten spüren wir den offenbaren Fortschritt zu immer reiferer und einfacherer Kunst.

In der Zeit seiner philosophischen Poesie wirken manche der gereimten Gedichte Schillers wie „die Würde der Frauen" (Musenalmanach auf 1796) und „die Worte des Glaubens" (Musenalmanach auf 1798) unbedeutend, teils künstlich, teils äußerlich, neben den markigen Distichen. Die Balladendichtung hat die große Form auch seiner Reimsprache entwickelt. Mit „Hero und Leander" (Juni 1801), „Kassandra" (Februar 1802) und dem „Grafen von Habsburg" (April 1803) setzte er die Reihe seiner Balladen fort. Das gedankenhafte Element tritt auch hier immer mehr zurück. In allen dreien steht ein Monolog im Mittelpunkt. In Hero und Leander erhalten wir nur das Bild der großen verschwiegenen Liebe, die, selber eine Naturgewalt, die zerstörende Kraft der Naturgewalten erfahren muß. In Kassandra richtet die tragische Gestalt der Seherin sich vor uns auf, die unter allem Jubel der Freude allein die Geschicke sich vollenden sieht. Der Graf von Habsburg gehört mit den Kranichen des Ibykus und dem Kampf mit dem Drachen zu den größten Gedichten Schillers, gleich herrlich in der Schilderung der Kaiserpracht, des jubelnden Volks und des Herrschers der Welt, in der so einfachen wie gedrungenen Erzählung und in dem ergreifenden Abschluß des Kaisers, dem die Erinnerungen die Tränen entpressen, Tränen der Wehmut und des Dankes. Nirgends in den Balladen bewegt

wie hier die unmittelbare Selbſtenthüllung des göttlichen Waltens unſer Herz. Auch in dieſem Gedicht löſt ſich das gedankenhafte Pathos Schillers in ſchlichter, tiefer Empfindung auf.

Im Juli 1800 erſchienen die „Worte des Wahns“. Wie im Übergang von den Balladen zu den geſelligen Liedern ſteht „Das Siegesfeſt“ (Mai 1803), ſo bedeutend als ein Kulturbild der griechiſchen Heldenwelt und Anſchauungsweiſe wie in dem Ausdruck der rüſtigen und allem Trübſinn abgeneigten Lebensempfindung. Die Geſellſchaftslieder Schillers ſind teils Lieder der Gegenwarts- und Lebensfreude (Punſchlied, Die Gunſt des Augenblicks, Dithyrambe), teils richtige Gelegenheitsgedichte, die den zufälligen Anlaß veredeln (Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiſte); zum andern Teil aber bringen ſie im ſchlichten Liede die tiefen Kulturgedanken wieder von den Weltaltern der menſchlichen Bildung (Die vier Weltalter) und dem Recht der künſtleriſchen Phantaſiekultur (An die Freunde). Von hier iſt nur ein einziger Schritt zum ſehnſüchtig-wehmütigen Ausdruck der elegiſchen Grundempfindung des Schillerſchen Lebens in Gedichten wie „Sehnſucht“ und „Der Pilgrim“. Sie ſagen dasſelbe wie die Worte des Wahns. Aber nicht als entſagungsvolle Schwermut ſoll man dieſe Stimmung deuten. Je reifer der Mann wird, um ſo mehr erkennt er, daß auf Erden nie der Himmel ſein wird, nie das Paradies vollkommener Menſchen und die Löſung der ſchweren Fragen und Kämpfe in Wahrheit und Liebe. Das Edle und Vollkommene bleibt immer nur ein ſtilles Gut der Seele. Daß wir es zu erkennen vermögen als den Richtpunkt für uns ſelbſt, iſt alles. Nie hat Schiller darüber anders gedacht. Freilich aber ſind dies Erkenntniſſe, an denen edle Naturen leiden. Auch hier formt ſich zum Liede das Lebensgefühl, das mit ſeinen Gedanken gegeben iſt. Der Fortſchritt liegt wieder darin, daß die ſchwer errungene Anſchauung Gefühl, die Gedankendichtung Lied wird.

Es gab auch Festlichkeiten höherer Art als die geselligen Zusammenkünfte der Freunde, die an Schillers Dichtung fordernd herantraten. Die Wende des Jahrhunderts mit einem Gedicht in weltgeschichtlichem Geiste zu begehn und dabei Deutschlands Aufgabe für die Menschheit auszusprechen, war für Schiller beinah eine Pflicht. Doch ist der große Entwurf nicht ausgeführt worden. Wir haben nur das kleine Gedicht auf den „Antritt des neuen Jahrhunderts". Auch dieses zeigt, wie der Dichter niemals aufhörte, in der Verinnerlichung und Formung der Seele durch die ästhetische Kultur einen Beruf von öffentlicher Bedeutung zu sehn. Denn hier und in der Stille des Herzens kann der Mensch die Freiheit und das Glück finden, um welche Franzosen und Briten in ihrem Kampf um die Erde und ihre Güter vergebens ringen.

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Man soll das wieder nicht im Sinne der träumerischen Weltflucht verstehn. Grade die Männer der Tat wissen davon, daß bei jedem ferneren Schritte des handelnden Lebens die Welt immer häßlicher erscheint, voller Neid und Gemeinheit. Glücklich, wer in der Stille des Selbst sich an Gütern von unzerstörbarer Schönheit den Quell der Erfrischung schafft. Auch das Volk, das in Zeiten wilden Kriegslärms berufen wurde, solche Güter aus eigener Kraft zu schaffen, ist bedeutend für die Welt und eine große Nation. Wir wollen die Schätze zu hüten wissen, die unsere Dichter uns hinterlassen haben.

Es ist die Art des geistreichen Mannes, daß er den großen Sinn der Stunde und der Gelegenheit auszusprechen versteht. Schiller sollte durch ein Festspiel auf dem Theater die Tochter des russischen Kaiserhauses, die junge Frau des Erbprinzen von Weimar, Maria Paulowna, begrüßen, die, alle Herzen bezwin-

gend, im November 1804 in Weimar einzog. Am 12. November wurde „Die Huldigung der Künste“ aufgeführt. Da hielt er ihr, die aus Glanz und Macht in die engen Verhältnisse kam, mit Stolz die weltgeschichtliche Tat der Deutschen und Weimars entgegen, als die Gabe, die sie zu bringen hatten, das verinnerlichte Leben im Geiste und in der Schönheit. Es war noch einmal im festlichsten Hochgefühl das freudige Bekenntnis zu seinem Evangelium. Er konnte ihr nicht feiner huldigen, als indem er ihr den hohen Sinn zutraute, dies zu würdigen. Denn

„Wisset, ein erhabner Sinn
Legt das Große in das Leben,
Und er sucht es nicht darin.“

Und er rührte sie zu Tränen.

Im August 1801 hat Schiller seinen Körner in Dresden besucht. Bei der Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ in Leipzig (17. September) wurde ihm, wie seine gute Mutter schrieb, wie einem Prinzen gehuldigt. Immer sicherer nahm er Besitz vom Herzen seines Volks. Vom 19. bis 23. September 1802 hielt sich Wilhelm von Humboldt, der inzwischen Frankreich und Spanien bereist hatte, noch einmal vor der Abreise nach Rom in Weimar auf. Damals hat Schiller den ausgezeichneten Freund zum letzten Mal gesehn. Im November 1802 erhielt er den Adelsbrief aus Wien. Karl August hatte beim Kaiser durchgesetzt, daß er in den Adelsstand aufgenommen wurde, was Schiller um Frau und Kinder willen und wegen der Erleichterung seiner Beziehungen zum Hofe nicht unangenehm war. Auch in der Weimarer Gesellschaft faßte er also immer festeren Fuß. Aber je energischer seine Tätigkeit sich entfaltete, je reicher auch seine Weltbeziehungen sich ausspannen, um so mehr empfand er die Enge. So unverrückbar die Freundschaft mit Goethe blieb, neben ihm zu leben war Schiller doch nicht mehr so sehr eine Notwendigkeit wie früher. Schiller sehnte sich nach Tat und Wirkung und beklagte Goethes „Hinschlendern“ und Mangel

an Konsequenz. Er empfand das Leben in Weimar als unselige Stockung. „Oft treibt es mich, mich in der Welt nach einem anderen Wohnort und Wirkungskreis umzusehn; wenn es nur irgendwo leidlich wäre, ich ginge fort.“ (17. Februar 1803). Der Gedanke saß fest in ihm. Er wiederholt ihn am 20. März 1804. Sein Gehalt bietet kein Hindernis. Zu den 400 Talern setzt er jährlich 1500 zu, fast den ganzen Ertrag seiner Schriftstellerei und die beträchtlichen Geldgeschenke Dalbergs.

In solchen Gedanken reiste er am 26. April 1804 mit Lotte und beiden Knaben nach Berlin, wo er am 1. Mai ankam. Begeisterung und Anerkennung traten ihm von allen Seiten entgegen. Man gab für ihn die Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und den Wallenstein. Er sprach die Königin Luise, die ihn nach Berlin zu ziehen wünschte, und speiste beim Prinzen Louis Ferdinand. Am 17. reisten sie nach Potsdam und am 18. von dort nach Weimar zurück. Hier bewilligte ihm der Herzog die Verdoppelung seines Gehalts auf 800 Taler mit dem Versprechen, bald auf 1000 zu steigen. Darauf schrieb er dem Kabinetsrat Beyme nach Berlin, daß er sich in Weimar für gebunden halte, aber gegen eine Vergütung von 2000 Talern bereit sei, jedes Jahr mehrere Monate in Berlin zu leben. Eine Antwort ist nicht erfolgt; die Sache verlief im Sande. Die treue Lotte hatte dem Manne tapfer verhehlt, wie furchtbar ihr der Gedanke an eine Trennung von Thüringen war. Sie weinte, als sie ihre lieben Berge wiedersah. So nah trat Schiller einmal die Möglichkeit der Versetzung in ein größeres und mächtigeres Leben. Freilich hätte sein früher Tod ihn ja doch um die Früchte gebracht.

Das große Werk seiner letzten Monate wurde der Demetrius. Die heroische Anspannung seiner ganzen Kraft hat er an diese Arbeit gesetzt. Es verdrängte für immer den Warbeck, der auch die Geschichte eines falschen Prinzen behandeln sollte. Unter den Fragmenten, die Schiller hinterließ, weisen die Malteser zurück in

die Zeit, als er den Heroismus seiner kantianisierenden Ethik auch gern zur Seele einer Tragödie gemacht hätte. Die Entwürfe zu einem Polizeischauspiel zeigen ihn der Weite verwirrter moderner Gesellschaftsverhältnisse mit begierigem Scharfblick zugewandt. Hier lag abermals eine der vielen neuen Möglichkeiten für Schiller. Demetrius aber erleuchtet mit hellem Schein seinen Weg zu einer immer größeren Kunst, die ganze Gewalt des noch nicht entfernt an seine Grenze gelangten Könnens. Als ob er fühlte, daß es das Letzte galt, hat er sich in unermüdlicher Arbeit um die lebendigste Anschauung der geschichtlichen Vorgänge, des Volks und Landes, der Sitten und Charaktere bemüht und seine Entwürfe wieder und wieder umgeschrieben. Die innere Klarheit war erreicht, als der Tod die Feder aus seiner Hand nahm.

Am 10. März 1804 entschloß er sich zum Demetrius. Nach der Berliner Reise kehrte er erst im Juni wieder zu ihm zurück. Im August erkrankte er schwer und erholte sich langsam. Die Festlichkeiten für die Erbprinzessin büßte er wieder mit wochenlangem Leiden. Nach der Phädra wollte er im Januar 1805 aufs neue an sein Schmerzenswerk. Aber Fieberanfälle wiederholten sich im Februar, und vierzehn Tage lang, schrieb er am 5. März, hatte er immer über den dritten Tag einen Anfall. Im Anfang März nahm er die Arbeit auf, an die er sich Ende des Monats „klammerte" mit ganzem Ernst. Jetzt war er im Zuge. Der eintretende Frühling brachte wieder Heiterkeit und Lebensmut. So hat er, langsam fortschreitend, noch gearbeitet bis Ende April. Der Monolog der Marfa lag nach seinem Tode auf seinem Schreibtisch, die letzte Dichtung von seiner Hand. Der Schatten des Todes fiel schwer und breit über die Blätter seines neuen Werkes.

Aber er schwächte nicht die Züge der mächtigen Meisterhand. Der polnische Reichstag, die gewaltigste Massenszene Schillers, vollgepreßt von Leben und charakterisierenden Einzelheiten, eröffnet das Werk und reißt uns mit einem Schlage mitten in den

Strudel der ungewöhnlichſten Völkergeſchicke hinein. Der feurige Jüngling mit der geborenen Herrſcherſeele entrollt ſeine Anſprüche, indem er zugleich ſeine ganze Vergangenheit erzählt. In der ſchärfſten Anſchaulichkeit treten ſie alle vor uns hin, dieſe Menge von Königen, Prieſtern, Rittern, edelmütig und ſchwungvoll vor Augen und ſchlaue politiſche Selbſtlinge im Grund und unter ihnen allen der ſtärkſte Menſch, die Prinzeſſin Marina, das von raſender Herrſchgier glühende Weib. Mit einer Härte der Charakteriſtik wie in Maria Stuart zeigt Schiller in jedem den ſelbſtiſch eigenwilligen Antrieb ſeines Handelns. Auch der lange zurückgetretene Humor hätte in der Schilderung des polniſchen Kleinadels wieder ſein Recht erlangt. Gegen den Wirbel der Welt hebt das Bild des Kloſters ſich ab, das abgeſtorbene Leben, die Winterſtille, die zur Statue erſtarrte Geſtalt der Marfa wie ein Nachhall vom Anfang der Braut von Meſſina. Aber nun durchdringt der heiße Atem der Lebensglut auch dieſe Verlaſſene; und in ihr ſpricht nach all der Unwahrheit und Künſtlichkeit der Welt das ewig Einfachſte und Wahre: das mütterliche Gefühl. Mit einer pſychologiſchen Feinheit wie nirgends bei Schiller hätte das tragiſche Seelenproblem ſich entwickeln müſſen von dem Helden, dem auf der ſchwindelnden Höhe des Lebens der Glaube an ſich ſelbſt, der ihn hinauf trug, genommen wird, der betrogen war und ein Betrüger wird und in völliger Zerſetzung der urſprünglich edeln Seele endet. Die eigenartigſte Kultur gab den Rahmen für das Bild. Der Gegenſatz der Polen und Ruſſen macht aus der Geſchichte eine Völkerkataſtrophe. Hier lagen neue Aufgaben für Schillers hiſtoriſch geübte Schilderung. Die Volks- und Maſſenkunſt der Jungfrau und des Tell hätte ſich mit neuem charakteriſtiſchem Leben erfüllt. Es iſt, als faßten ſich die Kräfte aller früheren Dramen hier zu einem einzigen mächtigen Anlauf zuſammen. Schillers Demetrius iſt der größte Wurf der geſchichtlichen Dramatik bis auf den heutigen Tag.

3. Das Ende.

Schiller wollte zufrieden sein, wenn ihm Leben und leidliche Gesundheit bis zum fünfzigsten Jahr aushielt. Er hätte sich gern noch seines Könnens erfreut, in dem er sich jetzt Meister fühlte, und für seine Kinder etwas erworben, um ihnen die nötige Unabhängigkeit zu schaffen. Denn „ein solches Häuflein von Kindern, als ich um mich habe, kann einen wohl zum Nachdenken bringen".

Aber die unaufhörlichen Krankheitsanfälle waren bereits Anzeichen der verbrauchten Kraft. Und mit dem Frühling ging es zu Ende. Im Grunde hatte er sich nicht mehr erholt seit einer Erkältung in Jena, wohin er mit Lotte zur Geburt seiner jüngsten Tochter Emilie (geb. am 25. Juli 1804) gefahren war.

Der letzte Winter war so schön gewesen. Eine ungewohnte Milde lag über Schillers ganzer Art. Herders Ideen mit ihren frauenhaften Ewigkeitsstimmungen, zu denen er früher wenig Verhältnis besaß, zogen ihn jetzt innig an. Seelenvoller Gesang ergriff ihn wie nie zuvor.

Am 1. Mai besucht ihn Goethe, der selber von schwerer Krankheit kaum genesen war. Er trifft ihn angezogen, um ins Theater zu gehn, und will ihn nicht aufhalten. Da haben sich die beiden zum letztenmal gesehn. Der junge Heinrich Voß, sein treuer, ihn innig liebender Freund, findet ihn am Schlusse des Stücks in seiner Loge in heftigem Fieber, mit klappernden Zähnen und geleitet ihn nach Hause. Als er ihn am anderen Morgen besucht, liegt Schiller ganz ermattet auf dem Sofa und sagt mit hohler Stimme zu ihm: „Da liege ich wieder."

Der Zustand wird schlimmer mit jedem Tag. Am 5. Mai, einem Sonntag, erschien er hoffnungslos. Am 6. abends ließ er sich die kleine Emilie, sein jüngstes Kind, bringen, nahm ihre Hand, sah sie mit unaussprechlicher Wehmut an und weinte bitterlich. Ein Blatt des „Freimütigen" — der ihm verhaßt war —

mußte gleich entfernt werden. „Tut es doch gleich hinaus, daß ich mit Wahrheit sagen kann, ich habe es nie gesehen. Gebt mir Märchen und Rittergeschichten; da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Großen."

Noch am Abend des siebenten begann er mit Karoline von Wolzogen ein gedankenvolles Gespräch, wie er es liebte. Daß sie, die ihn schonen wollte, nicht darauf einging, kränkte ihn. „Nun", sagte er, „wenn mich niemand mehr versteht und ich mich selbst nicht mehr verstehe, so will ich lieber schweigen."

Sein Geist webte in den Vorstellungen der Ewigkeit. Aus tiefem Schlaf erwachend rief er aus: „Ist das eure Hölle, ist das euer Himmel?"

Am Abend des 8. Mai antwortet er auf Karolinens Frage, wie es ihm geht, indem er ihr die Hand drückt: „Immer besser, immer heiterer." Man soll den Vorhang öffnen; er will die Sonne sehn. Er schaut in den strahlenden Abendhimmel hinein und nimmt Abschied von der Natur.

In den Nächten sprach er viel, meist von Demetrius. Einmal flehte er Gott an, ihn vor langem Siechtum zu bewahren.

Am Morgen des 9. Mai trat Besinnungslosigkeit ein. Er sprach nur unzusammenhängend, meist Latein. Ein Bad ertrug er nicht gern, aber geduldig. Ein Glas Champagner war sein letzter Trank. In seinen Beklemmungen sah er um sich, schien aber die Seinen nicht zu kennen.

Gegen drei Uhr ergriff ihn völlige Schwäche. Wieder wie vor jenen Jahren kniete Lotte an seinem Bett. Sie meinte noch den leisen Druck der Hand zu spüren. Der Kreislauf ihres ehelichen Lebens, in dem sie ihr höchstes Glück gefunden in beständiger Angst und Sorge, war vollendet. Nach fünf Uhr fuhr es wie ein elektrischer Schlag über sein Gesicht. Das Haupt sank zurück. Er streckte sich in die Kissen und war tot. Die Züge waren die eines sanft Schlafenden.

Bei der Sektion fand man den linken Lungenflügel ganz zerstört und andere Organe stark angegriffen. Er hätte höchstens noch ein halbes Jahr und unter schweren Beängstigungen leben können.

Zwei Tage später wurde er zu Grabe gebracht. Nach Weimarer Sitte hätten Handwerker den Sarg tragen müssen. Aber junge Leute, die sein Verdienst kannten und ihn liebten, erwiesen ihm den letzten Dienst. Es war ein Uhr nachts. Man hörte das Schluchzen im Hause. Niemand folgte. Der Mond schien. Auf dem Markt schloß sich Wilhelm von Wolzogen, der von Naumburg eilig heimkehrte, in den Mantel gehüllt, dem Zuge an. Die Nachtigallen schlugen anhaltend und voll. Die jungen Männer senkten den Sarg auf dem alten Friedhof der St. Jakobskirche in das Kassengewölbe, in dem man die Personen von Stand beisetzte, die kein Erbbegräbnis besaßen.

Als man im Jahre 1826 das feuchte Gewölbe öffnete und ausräumte, waren die Särge längst zerfallen. Da Schiller unter den einigen zwanzig Menschen, die dort begraben worden, der größte war, suchte man danach die Gebeine aus und nahm den Schädel, den man für den seinigen erkannte. Damals hat Goethe diesen Schädel in der Hand gehalten und ihm seine seherischen Terzinen gewidmet. Man bewahrte ihn zunächst im Postament der Dannecker'schen Kolossalbüste auf der Weimarer Bibliothek. Am 16. September 1827 wurden auf Veranlassung König Ludwigs I. von Bayern Schädel und Gebeine als die Reste Schillers in der Weimarer Fürstengruft beigesetzt und ruhen dort neben dem Sarge Goethes.

Nicht mit diesen Bildern von Tod und Verwesung wollen wir von Schiller scheiden, den in seiner ungeminderten Lebendigkeit neu zu begreifen unsere ganze Absicht war. In dem Geiste, in dem der Genius gelebt hat, wirkt er weiter in der Zukunft.

Der Geist des Schillerschen Lebens ist die höchste Anspannung des Willens, der die eigene Vollendung rastlos sucht. Hat je ein Mensch sein Leben in die eigene Hand genommen und sich selber geschaffen, so wie ein dunkler Drang das höhere und immer höhere Ziel ihn fühlen ließ, so war es Schiller, dessen Anfang gewesen, den äußeren Zwang seiner Heimat zu zerbrechen, und der bei tausend Widerständen kühn, stolz und gewaltsam die Richtung hielt auf die schöpferische Freiheit und Bewährung der angeborenen Gaben. Das große Dennoch! geht durch das Schillersche Leben hindurch. Er brauchte viele Nahrung, um sich auszuwachsen zu seiner vollen Gestalt. Durch das Studium der Geschichte und der Philosophie erstieg er auf hartem Wege der Selbstbildung die Kulturhöhe der Zeit. Aber alles, was er aufnahm, diente allein, um das in voller Reinheit herauszustellen, was er mit sich brachte: die große Natur und Persönlichkeit und die mit ihm geborene Idee der in der Erfüllung ihres menschheitlichen Berufs beglückten Menschen, die Idee der vollkommenen Bildung, die uns nach Zucht und Zwang die Natürlichkeit wiedergibt, und des vollendeten Menschen, dem das Leben im Dienste heiliger Aufgaben zur Freude wird. Er durfte das Ideal, an das er glaubte, verkünden. Denn er hat es gelebt. Es war ihm schwerer gemacht als Tausenden. Es ist ein rechtes Mannesideal — des Mannes, der das Leben kennt und begreift, und der um so ernster auf Heiligkeit und Reinheit in sich selber hält, je weniger er von außen erwartet. So strahlt uns aus jeder Zeile, die er schrieb, die ewig ringende, die unablässig im Höchsten atmende Seele. In seinem Werke gab er sich Selbst. Die Hoheit seines Menschentums ist das köstliche Gut, das er uns hinterlassen hat.

Es ist das Zeug in ihm von einem alten germanischen Helden und Eroberer. Er zieht wie jene aus und hat keine Hilfe, auf die er baut, als das eigene mutige Selbst. Er beweist wie sie

ohne Wanken die Treue, die nichts anderes kennt als die Hingabe an ihre Idee, die Hingabe bis zum Tod. Sein ganzes Leben ist eine einzige Arbeit für die Befreiung der Menschen. Darin führt er das Werk Luthers fort. Aber diese Freiheit ist eine ernste Pflicht, ist höchste Bildung. Nur die Persönlichkeit, die mit der Aufgabe der Menschheit eins geworden, ist frei. Schiller deutet uns die Kämpfe und zeigt uns die Kräfte, durch die die Seele sich zu ihrem höchsten Ziel entwickelt. Er erweist die beste deutsche Mannesart, wie sie vor den verwickelten Aufgaben der neuen Zeit sich selbst begreift und ausspricht, wie ein alter germanischer Held. Darum wurzelt Schiller unausrottbar in der Seele seines Volks. Und seine Begeisterung ist so schlicht und gesund, wie sie echt und stark ist. Wer ihn verstanden, blickt aus den Verzerrtheiten der Gegenwart auf ihn als den ernsten und klaren Verkünder dessen zurück, was uns not tut.

Der Lohn seiner harten Kämpfe war die ewige Jugend, die ihm vor keiner neuen Aufgabe versagte. Er wäre ein Neuer geworden auch an den Aufgaben unserer Zeit. Niemand besaß wie er die Gabe, uns die Dichtung zu schenken, die wir brauchen. Welt und Zeit sind andere geworden. Aber noch fehlt uns die Poesie, in der wir den wirklichen Ausdruck unseres Lebens zu erkennen vermöchten. Unsere Dichtung lallt entweder nur einige Gefühls- und Untertöne, die in unserer modernen Seele mitschwingen, oder bleibt an den Äußerlichkeiten unsers Daseins haften, oder begibt sich gar in die Abhängigkeit flacher und ohnmächtiger Theorien. Ist doch die Natur für uns völlig neu geworden! In welche Wunder hat uns das Erkennen hineingeführt! Wo lebt bei unsern Dichtern die berauschende Phantasiewelt, die sich damit für uns aufgetan hat? Wo findet sich auch nur eine Ahnung, daß ein neuer Mensch notwendig heraufkommen muß mit der neuen Natur, ein neuer Schöpfer und Herrscher der Erde? Die große Grundfrage alles Menschenlebens

und des Schillerſchen Philoſophierens: die Frage von Natur und Freiheit iſt für uns in dringender Weiſe abermals geſtellt. Nach dem Bilde des neuen Menſchen verlangt die Zeit. Aber nicht der blaſſe Äſthet wird es uns geben und nicht der kalte Beobachter. Dazu gehört der Seherblick des Propheten, der, indem er uns die eigene Sehnſucht deutet, die erſehnte Welt mit heraufbringt, ſo wie Schiller vorahnend die Deutſchen aus ihrer bürgerlichen Enge hinausgeführt hat in die großen Verhältniſſe des Lebens. Schiller hätte die geiſtige Kraft gehabt und den ſchöpferiſchen Glauben, um an einer ſo viel größeren Aufgabe noch einmal der Dichter der neuen Menſchheit in der neuen Natur zu werden. Mag er uns denn wenigſtens tief im Herzen fühlen laſſen, was uns fehlt.

Der Monolog der Marfa aus dem Demetrius wurde Schillers Abſchied vom Leben. Mit dem Blick auf ihn wollen wir Abſchied nehmen von Schiller. Die ganze Urkraft ſeiner Seele hat in ihm gewaltigen Ausdruck gefunden, die Urkraft, die er in unſere Seele hinüberpflanzen ſoll. Es iſt die große Sehnſucht, die aus allen Engen hinaus in das Weite und Freie drängt.

O warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beſchränkt mit dem unendlichen Gefühl!

Wie ſie aus Kloſtermauern ſich hinausſehnt in das große brauſende Leben, ſo Schiller aus der Enge Weimars in eine Wirklichkeit von mächtigerem Atem, ja aus jeder Enge des Erdendaſeins in die Welt der Freiheit und der Größe. So ruft er als der lebendige Hauch des deutſchen Geiſtes und Gewiſſens immer aufs neue in unſerer Seele die Sehnſucht wach, die unſerm Leben den Adel wahrt.

Regiſter.

(Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)

Abbt, Thomas 165.
Abel 15, 140.
Abfall der Niederlande 166, 310.
Albrecht, Frau Dr. 141.
Alfieri, Philipp II. 286.
An die Freude 157, 161.
An die Freunde 593.
Anna Amalia 292.
Anthologie 23 ff.
Ariſtoteles 431.
von Arnim, Henriette 168.
von Auguſtenburg, Erbprinz Friedrich Chriſtian 343, 357.

Baggeſen 342.
Balzac 113.
Baumann, Katharina 138.
Beck 138.
Behaghel von Adlerskron 318.
Beil 137.
von Beulwitz, Karoline 296, 299 ff.
Bodmer 79.
Böck 137.
Boigeol 22.
Braut von Meſſina 548 ff.
Bürger 23, 335 ff.
Bürgſchaft 583.
Byron 82, 373.
Cervantes' Don Quixote 113.
Claudius 411.
Cotta 357.
Cuvier 11.

von Dacheröden, Karoline 305, 322.
von Dalberg, Wolfgang Heribert, Reichsfreiherr, Intendant des Mannheimer Theaters 72, 118, 119, 120, 122, 126, 127, 129, 134, 135, 137, 139, 143 ff.
von Dalberg, Karl, Reichsfreiherr Koadjutor 306, 335, 596.
Dannecker 11, 117, 356.
Demetrius 596 ff.
Diderot 226.
Die Horen 357, 393 ff., 396.
Don Carlos 241 ff.
Dyk 409, 411.

Eichhorn 311.
Elegie auf den Tod eines Jünglings 26.
Eleuſiſches Feſt 583, 586.
Erhard, Dr. 318.
Eroberer 27.
Euripides 302.

Fichard 318.
Fichte 394.

Fiesko 169 ff.
Fischenich 318.
Freigeisterei der Leidenschaft 148, 161.
An die Freude 157, 161, 593.
Freundschaft 25.
Fulda 411.

Gang nach dem Eisenhammer 413, 416.
Geisterseher 163.
Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen 166.
Geschichte des 30jährigen Krieges 327, 333, 590.
Gleim 409, 411.
von Gemmingen, Otto Heinrich 231, Der deutsche Hausvater 231 ff.
Gerstenberg 87, Ugolino 87 ff.
Glocke 585 ff.
Glück 405.
Göritz 318.
Goethe 292 ff., 306 ff., 311, 379 ff., 599, Alexis und Dora 408, Der Sammler und die Seinigen 581, Der Schatzgräber 413, Der Zauberlehrling 413, Die Braut von Korinth 413, Götz von Berlichingen 96 ff., Gott und die Bajadere 413, Hermann und Dorothea 430, Iphigenie 590, Oberons und Titanias goldene Hochzeit 411, Voltaires Mahomet 584, Voltaires Tankred 584, Werther 64, Wilhelm Meister 395.
Götter Griechenlands 302.
Gotter 144.
Gozzi, Turandot 590.
Graf von Habsburg 592.
Gräfin von Flandern 590.
Graz 318, 341.
Griesbach 312.
Griesbach, Frau 312.
Größe der Welt 28.
Gunst des Augenblicks 593.

Handschuh 413, 414.
von Hardenberg (Novalis) 318.
Hauptmann, Gerhart 238 ff., 450.
Hebbel, Friedrich 236.
Hebbels Maria Magdalena 236.
Heinrich, Professor der Geschichte 317.
Hektors Abschied 28.
Herder 291, 394, 409, 591.
Herder, Frau Karoline 307.
Hero und Leander 592.
Hölzel, Maurermeister 146.
Hohenheim, Franziska von 10.
Homer 302, 587.
Horen 357, 393 ff.
Hoven 63, 64, 66, 117, 356.
Huber, Ferdinand 149, 155, 167.
Hufeland 312.
Hugo, Victor 113.
Huldigung der Künste 595.
von Humboldt, Wilhelm 306, 377 ff., 595, über Hermann und Dorothea 582.

Ibsen, Henrik 237 ff.
Ideal und Leben 398, 556.
Ideale 387.

Idylle 403.
Iffland 130, 134, 137, 143 ff., 582, Verbrechen aus Ehrsucht 240.
Iphigenie in Aulis 302.

Jakob 409.
Jesus Christus 360.
Jungfrau von Orleans 522 ff.

Kabale und Liebe 192 ff.
von Kalb, Charlotte 147 ff., 295.
Kallias oder über die Schönheit 353.
Kampf mit dem Drachen 583.
Kant 328, 342, 350 ff., 358 ff.
Karl August, Herzog von Weimar 148, 595.
Karl Eugen, Herzog von Württemberg 9 ff., 64, 120, 121, 125 ff., 355, 356.
Karlsakademie 11 ff.
Kassandra 592.
Kindsmörderin 28.
Klage der Ceres 408.
Klinger, Zwillinge 99 ff.
Klopstock 23, 25, 64, 83 ff.
Knebel 297.
Knigge, Freiherr von 140.
Körner, Chr. 149, 153 ff., 354, 595,
Kraniche des Ibykus 413, 415 ff.
Künstler 303.

von Laroche, Frau 140.
— Karl 306.
Lauraoden 24 ff.
Lavater 409.
Leisewitz 64, Julius von Tarent 102 ff., 248.
von Lengefeld, Charlotte 296, 299 ff.
— Luise 296.
Lenz, Reinhold 68.
Lessing 137, Emilia Galotti 87, 88 ff., Miß Sara Sampson 227 ff., Nathan 589, 590, Verhältnis zu Diderot 226 ff.
Leuchsenring 119.
Lichtenberg 407.
Lied von der Glocke 585 ff.

Macht des Gesanges 397.
Mädchen aus der Fremde 408, 411.
Magazin, Schwäbisches 63, 66, 118.
Malteser 584.
Mannheimer Dramaturgie 142.
Manso 409, 411.
Maria Stuart 494 ff.
Martial 407.
May, Hofrat, Theaterarzt 143.
Meier, Regisseur 125, 126, 128.
— Frau Regisseur 121, 128.
Menschenfeind 335.
Milton 77 ff.
Montmartin, Graf 9.
Moser, Johann Jakob 10, 121.
Moser, Pfarrer 8.
Musenalmanach 395.
— für 1796 396.
— für 1797 406.
— für 1798 413.
— für 1799 395.
— für 1800 395, 585.

Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen 118.
Nadowessische Totenklage 414.
Nast 328.

Natur und Schule 404.
Nicolai 119, 407, 409.
Niethammer 318.

Otway, Don Carlos Prince of Spain 285.

Paulus 312.
Pegaſus im Joch 397.
Peſt 25.
Peterſen 65, 117.
Phönizierinnen 302.
Picard, Der Neffe als Onkel 590, Der Paraſit 590.
Pilgrim 593.
Plato 304.
Poeſie des Lebens 397.
Pompeji und Herkulanum 408, 411.
Popularphiloſophie 15.
Propyläen 581, 589.
Punſchlied 593.

Racine, Phädra 591.
Räuber 29 ff.
Reichardt 409.
Reichenbach 117.
Reinhold 328, 343.
Reinwald 131, 147, 157, 357.
Repertorium, Württembergiſches 73, 118, 141.
Reſignation 148.
Rieger, Philipp Friedrich 9, 310.
Ring des Polykrates 413, 414.
Ritter Toggenburg 413, 415.
Rouſſeau 112, 170, 220, 226.

Scharffenſtein 19, 117.
Schimmelmann, Graf 343.
Schiller, Charlotte 326 ff.
Schiller, Chriſtophine 64, 7, 147, 157, 417.
Schiller, Eliſabeth Dorothea, geb. Kodweiß, Schillers Mutter 4, 6 ff., 355.
Schiller, Emilie 599.
Schiller, Ernſt 418.
Schiller, Friedrich.
Entwicklung, geiſtige: Auffaſſung der Tragödie 369 ff., der reife Stil ſeiner Dramatik 486 ff., Einfluß Goethes 417, 418, 379 ff., Erkenntnis der eigenen Dichtweiſe 371 ff., geſchichtliche Studien 165 ff., 328 ff., Idee der Poeſie 563, Idee der Tragödie 563 ff., Jugendbriefe 22, Jugendlyrik 23 ff., Lebensanſchauung 373, Lebenserfahrung 19, Medizin 16, Menſchenbeobachtung 18, philoſophiſche Schulreden 14, philoſophiſche Studien 349 ff., 358 ff., Trauerſpiele der Knabenzeit 63, Übergang von der Philoſophie zur Dichtung 395 ff.
Leben: Adel 595, Begräbnis 601, die Flucht von Stuttgart 123 ff., Doppelliebe 321, Eheleben 325 ff., franzöſiſches Bürgerdiplom 580, Freundſchaft mit Goethe 379, Geburt 7, Hochzeit 324, Honorarprofeſſor 581, in Bauerbach 130 ff., in der Akademie 12, in Dresden 156 ff., in Frankfurt 126, in Gohlis 151 ff., in Jena 312, in Jena 1794, 376 ff., in Jena 1795 ff. 417,

418, in Jena 1798 ff. 579 ff., in Leipzig 151 ff., in Lorch 7, in Loschwitz 156 ff., in Ludwigsburg 8, in Mannheim 134 ff., in Marbach 7, in Oggersheim 128 ff., in Stuttgart 116 ff., in Volkstädt und Rudolstadt 299, in Weimar (erster Aufenthalt) 289 ff., in Weimar 1799 ff. 589 ff., Pension aus Dänemark 344 ff., Reise nach Berlin 596, Reise nach Karlsbad 342, Reise nach Schwaben 1793/94 355, Schule 8, Tod 599 ff., Todeskrankheit 338, Übersiedelung nach Weimar 585, Verlobung 319 ff.

Verhältnis zu Aristoteles 431, zu Byron 82, zu Cervantes 113 ff., zu der Bibel 76 ff., zu der französischen Revolution 357, zu der französischen Tragödie 70, 112, zu der Geschichte in Schillers reifer Dramatik 524 ff., zu der griechischen Tragödie 112, 491 ff., 563 ff., zu Gemmingen (Der deutsche Hausvater) 232 ff., zu Goethe 70, 292 ff., 306 ff., 308 f., 379 ff., 490 ff., 595, zu Goethes Götz 104, zu Hermann und Dorothea 430, zu Herder 291, zu Wilhelm von Humboldt 377 ff., zu Jesus Christus 360, zu Kant 351 ff., zu Klopstock 83 ff., zu Lessing 70, zu Lessings Emilia Galotti 104 ff., 210 ff., zu Milton 77 ff., zu Rousseau 112, zu Schlegels 579, 580, zu Shakespeare 70, 106 ff., 451, 489 ff., zu Shakespeares Julius Cäsar 430, zu Richard III. 435, zu Sophokles' König Ödipus 433, Philoktet 430, Trachinierinnen 430, zu Stürmern und Drängern 70, 103 ff., zu H. L. Wagner (Die Kindermörderin) 235, zu Wieland 290.

Werke:

An die Freude 157, 161,
An die Freunde 593,
An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte 584,
Anthologie 23 ff., 118,
Antritt des neuen Jahrhunderts 594,
Allgemeine Sammlung historischer Memoires 318,
Balladen 395, 412 ff.,
Bericht über Mitschüler und sich selbst 18,
Brief an Scharffenstein 19 ff.,
Briefe über Don Carlos 310,
Brutus und Cäsar 28,
Das eleusische Fest 583, 586,
Das Glück 405,
Das Ideal und das Leben 398, 586,
Das Lied von der Glocke 585 ff.,
Das Mädchen aus der Fremde 408, 411,
Das Siegesfest 593,
Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste 593,
Demetrius 596 ff.,
Der Eroberer 27,

Werke (Fortsetzung):
Der Gang nach dem Eisenhammer 413, 416,
Der Geisterseher 163,
Der Graf von Habsburg 592,
Der Handschuh 413, 414,
Der Kampf mit dem Drachen 583,
Der Pilgrim 593,
Der Ring des Polykrates 413, 414,
Der Spaziergang 401, 586,
Der Tanz 404,
Der Taucher 413 ff.,
Der Verbrecher aus verlorener Ehre 162,
Der versöhnte Menschenfeind 335,
Die Braut von Messina 548 ff., (der Chor 551 ff., dichterische Grundanschauung 549, die Schicksalsidee 554 ff., Entstehung 548, Entwicklung der Handlung 558, Katastrophe 559 ff.);
Die Bürgschaft 583,
Die Freundschaft 25,
Die Götter Griechenlands 302,
Die Gräfin von Flandern 590,
Die Größe der Welt 28,
Die Gunst des Augenblicks 593,
Die Horen 357, 393 ff.,
Die Huldigung der Künste 595,
Die Ideale 397,
Die Idylle 403;
Die Jungfrau von Orleans 522 ff., (das Gegenspiel 539 ff., das Gesamtwerk 535 ff., die Heldin 531 ff., die Vaterlandsidee 527, Kulturgeschichtliches über die — 547 ff., Schillers Kunst in der — 540 ff., Stoff und Form 526);
Die Kindsmörderin 28,
Die Klage der Ceres 408,
Die Kraniche des Ibykus 413, 415 ff.,
Die Künstler 303,
Die Macht des Gesanges 397,
Die Malteser 584, 589, 596,
Die Pest 25,
Die Polizei 584, 597;
Die Räuber 29 ff. (das Werk 29 ff., innere und äußere Geschichte 63 ff., Stellung in der Weltliteratur 74 ff.);
Die schlimmen Monarchen 27,
Die Sendung Moses 328,
Die Spruchdichtung 404,
Die Teilung der Erde 397,
Die vier Weltalter 593,
Die Worte des Glaubens 592,
Die Worte des Wahns 593,
Die Würde der Frauen 592,
Dithyrambe 593;
Don Carlos 132, 149, 158, 590, 241 ff. (Analyse des vollendeten Werks 254 ff., der erste Akt 254 ff., drei Dramen im — 258 ff., der erste Entwurf 246 ff., der Vers 280, der vierte Akt 269 ff., Eboliszenen 263 ff., Entstehungsgeschichte 243 ff., Jugendlichkeit der Anschauung 282,

Werke (Fortsetzung):
Königin Elisabeth 279, Königsdrama 265 ff., Quelle (die Novelle des St. Réal) 250, Quellen 246 ff., Schlußtragödie 274, Stimmung 281, Verhältnis zu den früheren Dramen 241, 242, 278, Wendung zur Geschichte 280);
Elegie auf den Tod eines Jünglings 26,
Epos über Friedrich den Großen 335,
Epos über Gustav Adolf 335,
Etwas über die erste Menschengesellschaft 328;
Fiesko 169 ff. (Aufführung 140, die fünf Akte 182 ff., Entstehung 170, Motive 175 ff., Verhältnis zu den Räubern 171 ff.);
Freigeisterei der Leidenschaft (Kampf) 148, 161,
Gedichte, Erster Teil, Zweiter Teil 589,
Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen 166,
Geschichte des Abfalls der Niederlande 166, 310,
Geschichte des dreißigjährigen Krieges 327, 333, 590,
Goethes Iphigenie 590,
Hektors Abschied 28,
Hero und Leander 592,
Hymne an den Unendlichen 27,
Imhof 132,
Werke (Fortsetzung):
In einer Bataille (Die Schlacht) 28;
Kabale und Liebe 192 ff. (Aufführung 140, 195 ff., Aufführung in Frankfurt 140, Entstehung 192 ff., Lebensdarstellung 214 ff., Stellung in der Geschichte des bürgerlichen Dramas 226 ff., Technik 199 ff., Verhältnis zu Fiesko und den Räubern 196 ff., Verhältnis der Technik zu der Lessings in Emilia Galotti 210 ff.);
Kallias oder über die Schönheit 353,
Kassandra 592,
Kleinere prosaische Schriften 589,
Krankenberichte über Grammont 18 ff.,
Lauraoden 24 ff.,
Leichenphantasie 26 ff.,
Lessings Nathan 589, 590;
Maria Stuart 132, 494 ff. (das Gesamtwerk 511 ff., Entstehung 494 ff., Elisabeth 508 ff., Gestalt der Heldin 498 ff., Kreis der Gestalten 502 ff., Schillers Idealismus in — 521; tragische Grundidee 496 ff.);
Medizinische Abhandlungen 16 ff.,
Musenalmanach 395,
Nadowessische Totenklage 414,
Natur und Schule 404,
Pegasus im Joche 397,
Philosophische Briefe 158,

Werke (Fortsetzung):
Philosophische Gedichte 395 ff.,
Picard: Der Neffe als Onkel 590, Der Parasit 590,
Poesie des Lebens 397,
Pompeji und Herkulanum 408, 411,
Punschlied 593,
Racine: Phädra 591,
Resignation 148, 162,
Rezension über Bürgers Gedichte 335 ff., über Goethes Egmont 310, über Iphigenie 310.
Ritter Toggenburg 413, 415,
Sehnsucht 593,
Selbstrezensionen der Räuber 73,
Schulreden 14,
Shakespeares Makbeth 585,
Shakespeares Othello 591,
Spiel des Schicksals 310,
Tabulae votivae 408, 410,
Thalia 156, 158, Rheinische 149,
Theater 591,
Turandot 590,
Über Anmut und Würde 17, 353, 363,
Über das Erhabene 353,
Über den Dilettantismus 584,
Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen 353,
Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten 394,
Über die ästhetische Erziehung des Menschen 394, 398,
Über die Gefahr ästhetischer Sitten 394,
Werke (Fortsetzung):
Über die Gesetzgebung des Lykurg und des Solon 328,
Über die tragische Kunst 353,
Über naive und sentimentalische Dichtung 49, 353, 394, 401,
Übersetzungen: Iphigenie in Aulis (Euripides) 302, Phönizierinnen (Euripides) 302, Vergils 335,
Über Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter 329,
Universalhistorische Übersicht der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Friedrichs I. 329,
Von den notwendigen Grenzen des Schönen 394,
Wallenstein 354, 412, 418 ff., (Astrologie 428, 441, 461, das Werk in seiner Gesamtheit 478 ff., die Gestalt des Helden 460 ff., Die Piccolomini. Wallensteins Tod 451 ff., Einheit des Gestaltenkreises 456 ff., Entstehung 419 ff., Gestaltenkreis um Wallenstein 452 ff., Kunstmittel der Darstellung 484 ff., Lager 439, 445 ff., Liebesszenen 428, 436, 441, (im Urteil moderner Leser 470 ff.), Max und Thekla 465 ff., Methode 423 ff., Organisation des Stoffes 432, Schicksalsidee 463, Stoff 422, Szenarium 429, tragische Grundidee 476 ff., Trilogie 439, Versprache 434);
Warbeck 584, 589, 596,

Werke (Fortsetzung):
Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? 313 ff.,
Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? 141;
Wilhelm Tell 564 ff. (Apfelschußszene 574 ff., das dramatische Motiv 571 ff., der Held 573 ff., dichterische Grundanschauung 566 ff., die drei Handlungen 577, Entstehung 565, Land und Volk 567 ff., Rütliszene 572, Szene in der hohlen Gasse 576);
Xenien 395, 406, 407.
Schiller, Johann Caspar, Schillers Vater 3 ff., 355, 417.
Schiller, Karl 355.
Schiller, Karoline 585.
Schiller, Luise 7, 355.
Schiller, Nanette 7, 355, 417.
Schlacht 28.
Schlegel, A. W. 407, 409, 579.
Schlegel, Fr. 407, 409, 579.
Schröder 143, 167.
Schubart 10, 23, 63, 66, 68, 119, 121, 125.
Schütz 312.
Schwan 118, 139.
Schwan, Margarete 139.
Sehnsucht 593.
Shaftesbury 15.
Shakespeare 106 ff., Hamlet 248, Julius Cäsar 430, 565, König Lear 109 ff., Makbeth 585, Othello 108 ff., 591, Richard III. 106 ff., 435.
Siegesfest 593.
Sophokles, König Ödipus 433, Philoktet 430, Trachinierinnen 430.
Spaziergang 401, 586.
von Stael, Frau 590, 591.
von Stein, Charlotte 297.
von Stein, Fritz 318.
Stock, Minna 149, 155.
Stock, Dora 149, 155.
Stolberg 407, 409.
St. Réal s. Carlos 250.
Streicher, Andreas 122, 150.
Sturz, Helferich Peter 112.

Tanz 404.
Taucher 413 ff.
Teilung der Erde 397.
Tell 564 ff.
Thalia 156, 158.
Thalia, Rheinische 149.
Tieck 580.
Timme, Chr. Fr. 71.
Turandot 590.

Unendlicher 27.

Verbrecher aus verlorener Ehre 162.
Vischer, Frau Hauptmann 120.
Voigt 411.
Voltaire 113, 584.
Voß, Heinrich 591, 599.

Wagner, Heinrich Leopold 233, Die Kindermörderin 233 ff.
Wallenstein 418 ff.
Walter, Garteninspektor 121.
Warbeck 584, 589, 596.

Warburton 328.
Weiße, Chr. Felix 151.
Weltalter 593.
Wieland 23, 119, 290 ff., 409.
von Winkelmann 133.
Wittleder 9.
von Wolzogen, Charlotte 133, 145.
von Wolzogen, Henriette 120, 129, 132, 145, 296.
von Wolzogen, Karoline 591, 600.
von Wolzogen, Wilhelm 133, 296.
Worte des Glaubens 592.
Worte des Wahns 593.
Würde der Frauen 592.

Xenien 395, 406, 407.

Zachariä 79, 80.
Ziegler, Karoline 138.
Zumſteeg 11, 117.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München.

Biographien

Wer der Nachwelt einen treuen Bericht über ein edles Menschenleben gibt, der hat ihr ein Kapital vermacht, das für alle Zeiten reichliche Zinsen trägt. Smiles.

Goethe Sein Leben und seine Werke.
Von **Dr. Albert Bielschowsky.**

Zwei Bände:

Erster Band. 1.—8. Aufl. 33 Bog. 8° mit der Gravüre: Goethe in Italien nach Tischbein. In Leinen geb. ℳ 6.—; in ff. Halbkalblederband ℳ 8.50.

Zweiter Band. 1.—7. Aufl. 47 Bog. 8° mit der Gravüre: Stielers Goetheporträt. In Leinen geb. ℳ 8.—; in ff. Halbkalblederband ℳ 10.50.

Schiller Sein Leben und seine Werke.
Von **Karl Berger.**

Zwei Bände in der Ausstattung von Bielschowskys Goethe.

Erster Band. 1. u. 2. Aufl. 40 Bog. 8° mit Titelgravüre: Graffs Schillerporträt aus dem Jahre 1785. In Leinen geb. ℳ 6.—; in ff. Halbkalblederband ℳ 8.50.

Herder Sein Leben und seine Werke.
Von **Dr. Eugen Kühnemann.**

Mit Porträt. Elegant gebunden ℳ 7.50.

Kant Sein Leben und seine Werke.
Mit Porträt. Von **Dr. M. Kronenberg.**

3. Aufl. 25 Bog. 8°. 1905. Elegant geb. ℳ 4.80. (Soeben erschienen!)

Grillparzer Sein Leben und seine Werke.

Von **August Ehrhard,**
Professor an der Universität zu Clermont-Ferrand.

Deutsche Ausgabe von **Moritz Necker.**

Mit 12 Porträts und 2 Faksimiles. 34 Bogen. 8°. Geh. ℳ 6.50; elegant geb. ℳ 7.50.

Ibsen In zwei Bänden. Von **Roman Woerner.**

Erster Band 1828—1875. Geh. ℳ 8; in Leinw. ℳ 9.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München.

Poetik von **Hubert Roetteken**, Professor an der Universität Würzburg.
Erster Teil. 1902. 20 Bogen. 8°. Geh. *M.* 7.—; geb. *M.* 8.—.

System der Ästhetik. Von **Dr. Johannes Volkelt**, o. Professor der Philosophie in Leipzig.
In 2 Bänden. (Soeben erschienen!)
Erster Band. 1905. 38 Bog. gr. 8°. Geb. *M.* 12.—.

Ästhetik des Tragischen. Von **Dr. Johannes Volkelt.**
1897. Geh. *M.* 8.—; geb. *M.* 9.—.

Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Von **Dr. Johannes Volkelt**, Prof. d. Philosophie a. d. Univ. Leipzig.
1888. Eleg. geb. *M.* 4.—.

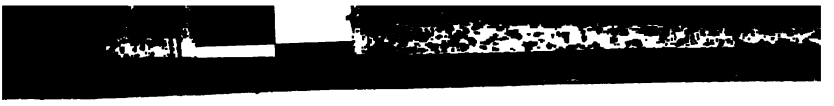
Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist. Von **Dr. Michael Ler.**
1904. IV, 314 S. 8°.
Geh. *M.* 4.—; geb. *M.* 5.—.

Kants und Schillers Begründung der Ästhetik. Von **Dr. Eugen Kühnemann.**
1895. IX, 185 Seiten. Geheftet *M.* 4.50.

Hamann und Kant. Von **Dr. Heinrich Weber.** Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie im Zeitalter der Aufklärung.
1904. 17 Bogen. 8°. Geheftet *M.* 4.—; gebunden *M.* 4.80.

Neue Hamanniana Briefe und andere Dokumente erstmals herausgegeben von **Dr. Heinrich Weber.**
1905. IX, 183 S. gr. 8° in feinster Ausstattung. Geh. *M.* 10.—.

Ethische Präludien. Von **Dr. M. Kronenberg.**
1905. 20½ Bogen. 8°. Geh. *M.* 5.—; geb. *M.* 6.—. (Soeben erschienen!)



3 2044 011 657 350

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIENER
BOOK DUE
SEP 1 0 19[illegible]1